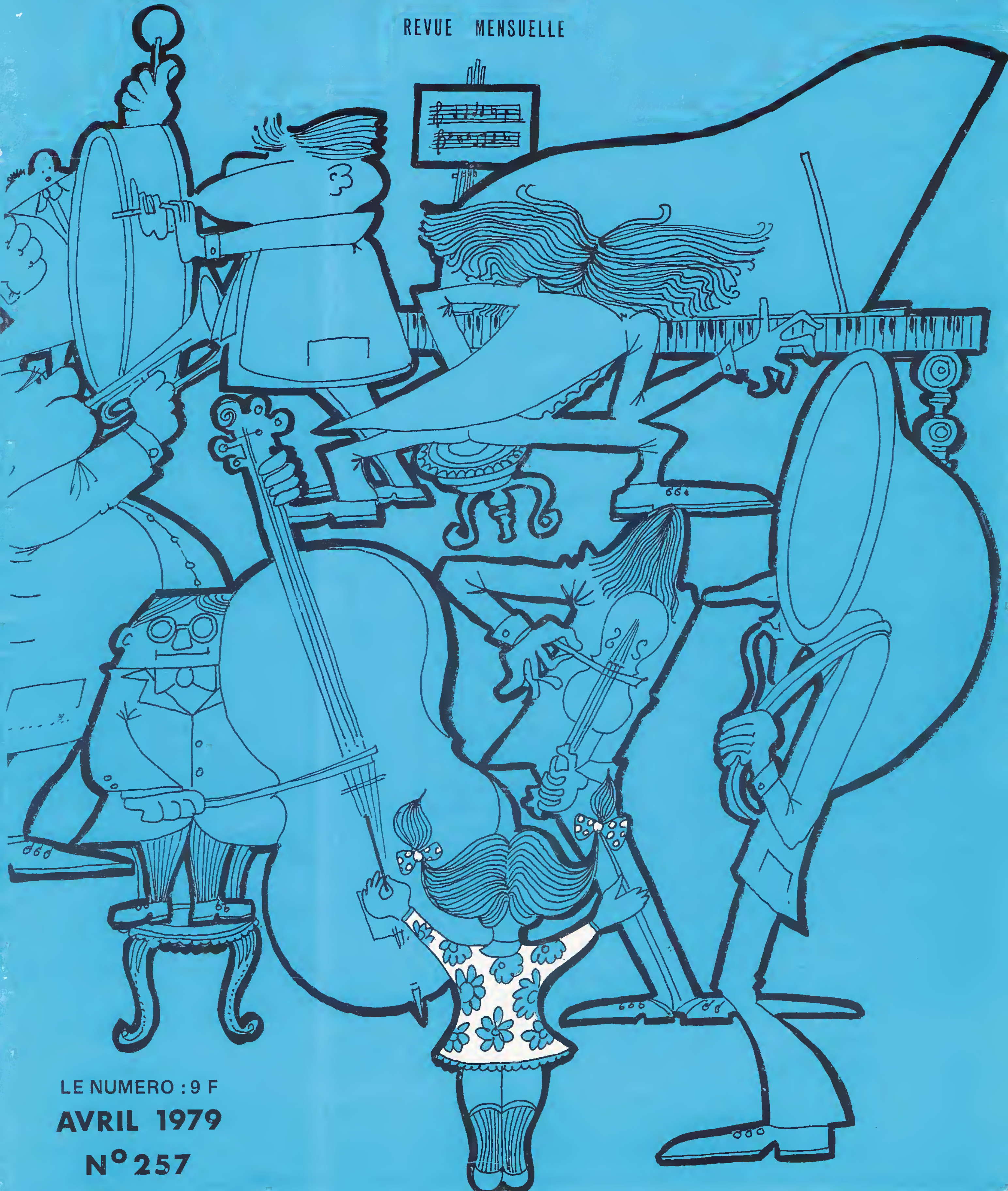
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

AVRIL 1979

N° 257

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 70	F. 85 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 90	F. 105 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F. 9

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F. 12

C'est à **M. MUSSON,** 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :

E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

35ème Année N° 257

AVRIL 1979.

SOMMAIRE

Conférence de Presse de M. Jean-Philippe LECAT Ministre de la Culture et de la Communication 219

Claude DEBUSSY (1862-1918), Sonate pour Violoncelle et Piano 221

La Musique Réformée au XVIème siècle, étude, thèmes et controverses par Jacques GUILLEMONT 227

Autour de Florent SCHMITT par Yves HUCHER 239

« Poivre & Sel » 245

Bibliographie 249

Informations diverses 251

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

Cette gravure est une « chinoiserie » à la mode du XVIIIème siècle (cf. la pagode de Choiseul à Chanteloup); le dessinateur, ne connaissant pas les instruments d'Extrême-Orient en a tout bonnement inventé, à partir de déformations d'instruments occidentaux, ce qui paraît curieux, car dès le XVIème siècle, on était passablement renseigné en France (ou en Angleterre, origine, semble-t-il, de notre document). La trompette de droite ne résisterait pas une minute entre les mains de l'instrumentiste. Le guitariste du milieu est, de toute évidence, inspiré de la comédie italienne. Il n'y a guère à dire sur le luthiste (?). Le xylophoniste (?) dispose d'une partition, ce qui semble pour le moins étrange en « Chine », et l'extraordinaire invention de gauche semble combiner trompette, timbale et narghilé.

Roger COTTE.

1 - Réservé aux abonnés à l'édition couplée.
Ce supplément paraît 5 fois par an : Octobre, Décembre, Février, Avril, Juillet.

LA CONFERENCE DE PRESSE

de M. Jean Ph. LECAT
Ministre de la Culture et de la Communication

Dans notre précédent numéro «Mars 256», vous avez pu lire intégralement de Monsieur Ch. BEULLAC, Ministre de l'Education, l'exposé qu'il fit lors de la Conférence de Presse organisée par M. J. Ph. LECAT au Ministère de la Culture et de la Communication consacrée à la Musique et à la Danse.

Il a paru essentiel aux deux responsables de ces départements ministériels qu'une collaboration s'instaure entre ces deux catégories d'enseignement.

Ci-dessous vous trouverez les grandes lignes développées par M. J. Ph. LECAT, assisté de M. J. CHARPENTIER, Directeur de la Musique quant à l'Enseignement spécialisé dispensé dans les Ecoles de Musique et Conservatoires.

Dans le Domaine de l'Enseignement Musical Supérieur le Ministère poursuivra en 1979 une politique de réforme et de développement.

o Le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris recevra **un Statut d'Etablissement Public**

o Un -autre- Conservatoire National Supérieur de Musique sera créé à Lyon le 1er octobre 1979 où seront dispensées les Etudes musicales, vocales, ou chorégraphiques de niveau professionnel avec de nouvelles disciplines telles que : Pédagogie - Ethnomusicologie - Ateliers - chants grégoriens, etc...

J. Ph. LECAT a annoncé diverses réformes dans le domaine pédagogique et la vie des Ecoles de Musique.

o Réforme des Etudes de Solfège (sans nuire à la qualité, il faut adapter la pédagogie).

- rendre cet enseignement à l'expression musicale, dont il avait tendance à s'éloigner **par excès de technicité** ;
- tenir compte, dans la formation musicale, des acquis pédagogiques de ces dernières années ;
- diversifier cette formation pour l'adapter aux besoins variés des divers métiers musicaux : instrumentistes, compositeurs, chanteurs, danseurs...

Art vocal

La réforme concerne l'ensemble de l'enseignement dispensé dans les écoles de musique contrôlées par l'Etat :

- recrutement et formation des maitres
- cursus des études
- perfectionnement des étudiants qui se destinent à la carrière : stages et école d'art lyrique de l'Opéra de Paris.

En ce qui concerne les Aides de l'Etat aux Collectivités locales le Ministère de la Culture souhaite :

- **favoriser un développement fort mais contrôlé** de l'enseignement musical spécialisé ;
- **résorber les «déserts musicaux»**, tant en ce qui concerne les écoles de musique dans lesquelles les jeunes français peuvent préparer, grâce aux horaires aménagés, le baccalauréat de technicien musique et danse, qu'en ce qui concerne les diverses possibilités d'approche de la musique et de la danse dans des établissements de haut niveau technique.
- **adapter les modalités d'aide** de l'Etat à la diversité pédagogique comme aux réalités locales.

En 1979, onze Ecoles, promues au rang d'Ecole Nationale de Musique ou au degré Supérieur :
CAMBRAI - ANGOULEME - TARBES - RUEIL - CHALON - MONTBELLIARD

- Agréées au deuxième degré, les écoles de :
SAINT-GERMAIN - CHARLEVILLE - CHATEAUROUX - NOTRE-DAME-DE-GRAVENCHON - NEVERS
- **agréées au premier degré une trentaine d'écoles** qui remplissent les conditions fixées par le Ministère de la Culture et de la Communication ;
- **mettre en place des écoles** adaptées aux réalités locales en **Corse et en Polynésie Française** ;
- poursuivre, avec l'accord de la Ville de Paris, **l'installation d'un conservatoire national de région à Paris** ;
- **augmenter le nombre des écoles aidées par l'Etat.**

L'enseignement de la Danse

Il sera instauré par voie réglementaire, un diplôme facultatif pour les professeurs privés, obligatoire pour l'Enseignement public, ceci pour conserver à la profession son caractère libéral, et conférer aux meilleurs enseignants un

Label d'Etat.

Transfert de l'Ecole de Danse de l'Opéra à la rentrée 1980 dans un nouveau bâtiment construit en bordure du parc A. Malraux à Nanterre.

La Facture Instrumentale

Développement et Améliorarion de la facture instrumentale française. Il s'agit, en défendant le patrimoine français d'instruments anciens, de promouvoir des métiers traditionnels faisant une large place au travail manuel et de favoriser les exportations de ces instruments.

Aide au groupe de luthiers et archetiers de France

Depuis 1975, la Direction de la Musique alloue annuellement une subvention au groupe des luthiers et archetiers de France, destinés à la prise en charge par le moyen de bourses d'un certain nombre de jeunes apprentis luthiers qui à la sortie de l'Ecole de Mirecourt, doivent, pour parfaire leur formation, suivre un apprentissage dans des ateliers de 3 ou 5 ans, chez un maitre luthier ou archetier (11 apprentis luthiers bénéficient de cette aide).

Les bourses s'adressent aux élèves luthiers ayant terminé leur cycle d'enseignement dans la section spécialisée du Lycée technique de Mirecourt.

Par ailleurs, un **diplôme d'Etat de luthier et maitre luthier** est à l'étude. L'obtention de ce diplôme permettrait aux artisans concernés de disposer d'un label de qualité, ceci afin notamment d'éviter que des instruments de grande qualité soient détériorés par des facteurs incompétents.

De nombreux orchestres dans les régions musicalement défavorisées (ouest et centre du pays en particulier) seront créés.

En outre comme l'avait suggéré, les Assises Nationales de l'Enseignement Musical, un Conseil de l'Enseignement spécialisé a été créé sous la présidence de J. CHARPENTIER, Directeur de la Musique comprenant professeurs et Parents d'Elèves.

A une question posée, M. CHARPENTIER à propos des Ateliers Musicaux a précisé qu'il ne fallait imposer aucune contrainte pédagogique mais laisser les jeunes désirant se réunir, pratiquer la musique qu'ils désirent.

Voilà donc tous les espoirs permis !

Souhaitons que la très sérieuse, prometteuse et ouverte Collaboration entre les deux Ministères fasse que notre France devienne peu à peu la première Nation Musicale du Monde, comme elle le fut à un certain moment de son histoire.

A. MUSSON

Claude DEBUSSY (1862 - 1918) sonate pour violoncelle et piano

par
Serge GUT

En ce qui concerne la place qu'occupe cette sonate dans la production générale de Debussy ainsi que dans l'optique particulière de la musique de chambre, je me permets de renvoyer le lecteur à mon chapitre «Debussy» paru dans un ouvrage écrit en collaboration (1). La présente analyse s'ajoute à celle de la **Sonate pour flûte, alto et harpe** faite dans cette même revue l'année dernière (2).

La **Sonate pour violoncelle et piano** a été écrite rapidement, fin juillet et début août 1915, et reflète un état d'insouciance momentanée du compositeur par son atmosphère bouffonne, empreinte d'humour et d'ironie.

1 - PROLOGUE

Structure

Ce premier mouvement est en forme sonate à deux thèmes, mais avec un développement très écourté, conformément à la volonté de Debussy d'éviter tout travail thématique rappelant le moule classico-romantique usuel de son temps.

Le premier thème est aussitôt exposé par le piano ; il est court, d'allure modale (en **ré** ionien, c'est-à-dire en mode de **la** sur tonique **ré**) et semble être improvisé, sans doute pour retrouver la ligne de la «pure arabesque» dont rêvait le compositeur :



Après une libre «cadenza» (3) développée par le violoncelle et aboutissant sur une dominante «affaissée» (neuvième de dominante sur la bémol au lieu de la naturel), le deuxième thème apparait, exposé par l'instrument à cordes. Il s'articule distinctement en deux parties, avec un antécédent et un conséquent. Contrairement à l'usage classique, il reste au ton de la tonique et son antécédent fait ressortir clairement les notes structurelles du mode de **ré**, dans sa pente mélodique descendante (**la-la-ré**) :



Aussitôt le thème énoncé, son antécédent est repris d'une manière variée et termine l'exposition.

Ce n'est que par convention envers les schémas traditionnels du plan de la sonate que l'on emploie ici le mot de «développement». En effet, dans toute la partie qui va de la mes. 16 à la mes. 38, on ne «développe» à aucun moment quoi que ce soit. Il y a simplement une succession de trois sections bien caractérisées qui se juxtaposent.

La première section permet au violoncelle de déployer une libre mélodie qui, en passant, rappelle fugitivement le premier thème (mes. 19) et évolue harmoniquement de la dominante du ton principal - fortement accentuée - à la tonique de **DO** majeur.

La deuxième section commence à **l'animando poco a poco** (mes. 21) qui est essentiellement caractérisé par un court ostinato du violoncelle mettant en évidence la dominante et la tonique du nouveau ton (**sol et do**).

La troisième section est basée sur le premier thème qui fait ici une fausse rentrée (mes. 29). Pour ceux qui auraient des doutes à ce sujet, il suffit de considérer l'harmonisation tonique de **Do** majeur à la mes. 29 et sous-dominante du même ton à la reprise du même thème (très habilement présenté sur les notes mêmes de sa première apparition) à la mes. 33. Ce n'est qu'à la mes. 36 qu'apparait la dominante du ton principal, largement étalée et soutenant la «cadenza» du violoncelle précédant la réexposition.

Celle-ci a la particularité d'être inversée, c'est-à-dire que le deuxième thème, dont l'antécédent est aussitôt repris, précède le premier thème qui conclut ce mouvement.

Voici, schématiquement résumé, le plan de ce mouvement :

1. Exposition à deux thèmes, tous deux au ton de la tonique (mes. 1—15).
2. Partie centrale faisant office de «développement» se divisant en trois sections.
   1. Mes. 16-20 avec rappel du thème 1 à la mes. 19.
   2. Mes. 21-28 basées sur un ostinato axé sur les notes **sol et do**.

3. Mes. 29-38 reprenant le thème 1.
3. Réexposition inversée (mes. 39-51) avec d'abord le thème 2 et ensuite le thème 1, tous deux au ton de la tonique.

L'écriture

Ce qui frappe en premier lieu, c'est l'extrême allègement de l'écriture qui contraste avec certaines proliférations sonores de l'époque impressionniste du même compositeur. Quanr aux fonctions, elles sont toujours clairement établies et Debussy n'hésite pas à recourir aux formules cadentielles les plus traditionnelles, telle celle que l'on rencontre dès le début : I - IV - V - I. On est même frappé par le petit nombre d'accords de sonorité (donc, non-fonctionnels) qui se glissent dans la trame harmonique. Parmi ceux-ci, on relèvera le contrepoint d'accords aux mes. 10 et 11, le brouillage tonal des mes. 21-23 (ambiance d'accord de septième diminuée noyée dans un trait pianistique vaporeux contrariant l'ostinato qui lui, accentue la fonction de tonique de (Do majeur) et les successions de tierces à l'extrême grave et à l'aigu aux mes. 24-27 qui ne sont pas sans rappeler certaines habitudes de Moussorgski.

Seule la forte modalité du premier thème (mode de ré ionien mode de la sur tonique ré) vient infléchir la rigueur de la syntaxe harmonique.

2 - SERENADE

Ce mouvement est, de loin, le plus difficile à analyser, encore que les articulations structurelles soient relativement faciles à déceler.

Structure . .

On est en présence d'une variante de la forme lied dans laquelle le premier volet serait dédoublé : A - A - B - A.

I A mes. 1-18. Cette première section expose essentiellement trois éléments qui peuvent être considérés comme faisant partie du même «thème».



Il est important de remarquer que a) et c) sont caractérisés par une importante mise en relief du triton mélodique (signalé ici par des crochets). Celui-ci va bientôt s'avérer comme étant une constante de ce mouvement.

II A mes. 19-30. Les trois éléments précédents sont repris, mais avec de légères variantes (surtout entre b) et c)). Les mes. 28-30 forment une transition qui annonce la section suivante.

III B mes. 31-53. C'est la partie «centrale» de la forme lied qui se développe à partir de deux cellules déjà préfigurées à la mes. 28, mais précisées aux mes. 35 et 42 :

Cellule 1. Mes. 35 Cellule 2. Mes. 42



La cellule 1 est caractérisée par une double broderie et par le rythme de triolet. La cellule 2 est une simple broderie en rythme de trochée. Toute la section n'est qu'un développement de ces deux cellules de base.

IV A mes. 54-64. Le thème de la première section est repris, mais seulement avec ses deux premiers éléments.

Tonalités et fonctions

C'est ici que les difficultés surgissent. Il semble que, pour bien comprendre la logique syntaxique du compositeur, il faille considérer que le triton - dont le rôle dans les éléments a) et c) du premier thème a été signalé - est l'élément essentiel de construction. Son importance - déjà mise en évidence dans le déploiement mélodique - se retrouve également verticalisée dans l'ordre harmonique. La force de ce triton est telle, qu'elle réussit à infléchir la quinte de l'accord de tonique. Il suffit de considérer la mes. 10 qui est le noeud de cristallisation de toute cette première section :



Le ré de la basse, en fonction tonique (car nous sommes sans hésitation possible en ré mineur) ne peut supporter sa quinte juste la bécarre, mais se voit imposer la quinte diminuée (donc le triton) la bémol. C'est ce qui explique qu'il n'ya pas d'accord de dominante dans ce mouvement, et que - en dehors de la tonique - c'est l'accord de sous-dominante

qui est le plus important. Du reste, la mes. 10 montre bien cette importance du sol : il est orné aussi bien par le la bémol que par le fa dièse. L'accord de sous-dominante est fortement affirmé aux mes. 5, 6 et 7 alors que celui de tonique ne l'est qu'aux mes. 10 et 11. Mais ce ré de tonique se transforme en dominante à la mes. 17, provoquant une modulation passagère en sol mineur qui nous fait interpréter le sol de la mes. 21 comme une tonique. Celle-ci se transforme à la mes. 22 en sous-dominante qui s'enchaine à la tonique du ton principal à la mes. 23 (toujours avec sa quinte diminuée). Mais que l'on soit en ré ou en sol - la deuxième section nous le confirme clairement - ce sont toujours les mêmes notes ré et sol qui sont mises en relief :

	SOL	RE
en ré mineur	IV	I
	S	T
en sol mineur	I	IV
	T	S

La section IV - qui termine le mouvement - voit pour la première fois la dominante s'imposer (mes. 57) et même rester en pédale jusqu'à la fin (mes. 59-64). Cette victoire de la dominante s'explique par le fait que le mouvement se termine et qu'il faut préparer le final qui - rappelons-le - s'enchaine sans interruption. Mais pour bien marquer qu'il reste toujours l'élément essentiel, le triton impose à son tour à la dominante ce qu'il avait imposé au début à la tonique : celle-ci doit également supporter une quinte diminuée, bien que la quinte juste, par deux fois essaye de l'emporter ; ce que l'on peut représenter schématiquement ainsi :

Mes. 57	Mes. 59	Mes. 61	Mes. 63-64
5te j.	5te dim	5te j.	5te dim.

C'est la quinte diminuée - donc le triton - qui a le dernier mot.

La section III : B n'offre pas les mêmes difficultés. Les fonctions se trouvent facilement et sont représentées par leurs accords habituels. Nous sommes en La majeur, ce qui nous rappelle l'habitude classique d'écrire la partie médiane au ton de la dominante (ici majorisée). Les «bons degrés» (ici indiqués par des chiffres romains) sont faciles à repérer: II (mes. 31-34), V (mes. 35, 41, 44, 46), I (mes. 48, 50). Il n'y a de particulier à signaler que la «fausse note» intentionnellement voulue dans un esprit d'humour sarcastique de la mes. 44, repris à la mes. 46 (mi bémol au lieu de mi naturel).

La mélodie

«Fantasque et léger» écrit le compositeur sous le départ en soliste du violoncelle. De fait, la mélodie est extrêmement capricieuse et - dans sa fantaisie débridée - pourrait sembler désarticulée et incohérente, surtout dans les sections I, II et IV. Toutefois, une observation attentive montre que deux caractéristiques sont constamment employées et confèrent au déroulement mélodique une unité sous-jacente indiscutable. La première est - je l'ai déjà dit - l'emploi du triton mélodique. Pour se limiter à la première section - et sans reprendre les exemples cités à propos du premier thème - il faut encore signaler au piano les mes. 13-17 (sol dièse - ré) et au violoncelle les mes. 14 (sol-do dièse), 16 (ré-sol dièse), 17 (fa dièse-do), 18 (id).

La deuxième caractéristique est la volonté marquée de prendre comme points d'appui les notes ré et sol en pivotant autour d'elles. Ainsi, dès la première mesure, les notes do dièse-ré-mi bémol montrent bien la tonique ré entourée de ses deux «sensibles». Le procédé est encore plus manifeste dans l'élément b) du thème où l'on a d'abord le ré brodé, puis ensuite le sol (voir ex. 3).

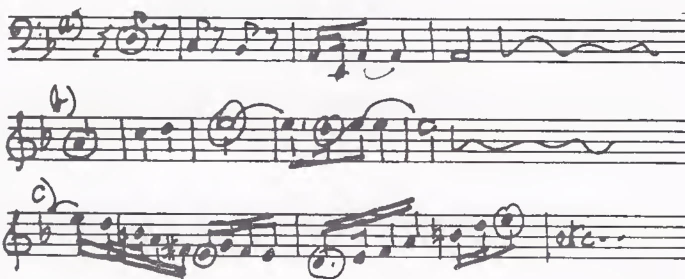
Enfin, il est indispensable de parler des effets de sonorité au violoncelle. Avec l'emploi des pizzicati, du vibrato, du portando et du flautendo, l'instrument soliste semble parfois avoir de véritables résonances de mandoline espagnole. On sent que le compositeur s'amuse à commenter avec ironie et humour la «serenada» ibérique.

3 - FINALE

Structure

Les articulations sont assez faciles à délimiter et l'on peut considérer que l'on à affaire à une sorte de rondo de forme A - B - A - C - D - A.

I A mes. 1-22. C'est le refrain constitué de trois éléments qui, tous trois, ont la particularité de mettre en relief les notes en rapports de quintes ré, la et mi :



II B mes. 23-36. Ce premier couplet témoigne d'une très grande liberté dans la conduite mélodique.

III A mes. 37-56. Retour du refrain descendu d'un ton et sans l'élément c). A sa place apparait un nouvel élément d) qui introduit un chromatisme ornemental (mes. 49) :



Les appuis mélodiques en rapports de quintes sont toujours présents, mais transposés d'un ton (donc : **do-sol-ré**). La succession des éléments se fait ainsi :
a) mes. 37-41.
b) mes. 41-44.
b') mes. 45-48.
c) mes. 49-52.
b") mes. 53-56.
IV C mes. 57-68. Cette section est très courte et n'a pas de véritable indépendance puisqu'elle reprend et développe l'élément d) du refrain. C'est le changement de tempo (**lento**) et l'expression particulière voulue par le compositeur (**Molto rubato con morbidezza**) bien plus que la morphologie qui individualisent cette section par rapport à la précédente.
V D mes. 69-84. C'est le véritable deuxième couplet, alors que le passage précédent doit être avant tout considéré comme une sorte d'intermède formant transition. Il est essentiellement caractérisé par les rapports de quintes déjà signalés à propos du refrain :



VI A mes. 85-123. La dernière section voit le refrain revenir dans son ton d'origine avec l'ensemble de ses quatre éléments. Le découpage se fait de la façon suivante :

a) mes. 85-90
b) mes. 90-95
c) mes. 96-99
c) mes. 100-103, transposé un demi-ton plus haut, donc en **Mi** bémol.
d) mes. 104-105, avec retour au ton principal.
b") mes. 106-114
coda mes. 114-123, inspirée de l'élément d) et débutant sur une «cadenza» monodique du violoncelle à la dominante.

Tonalités et fonctions

Comme dans le premier mouvement, les tonalités sont à nouveau bien affirmées ; mais elles abandonnent presque complètement la couleur modale qui caractérisait celui-ci. Dès le début, on retrouve l'atmosphère hispanisante avec l'harmonisation «à la flamenco» consistant en une succession descendante d'accords parfaits parallèles allant de la tonique à la dominante. La formule rythmique d'accompagnement vient encore renforcer cette atmosphère.

Les accords utilisés sont simples et les modulations faciles à discerner. La tonalité de base **ré mineur-Ré** majeur est rarement abandonnée. On remarquera toutefois que le deuxième refrain (section V)est en **La** majeur, ton de la dominante majorisée. Il s'agit ici du même principe que l'on avait déjà rencontré dans la section centrale III de la Sérénade.

4 - CONSIDERATIONS GENERALES

Ayant exposé par ailleurs les raisons aussi bien physiologiques que psychologiques de l'abandon de l'impressionnisme par Debussy (4), je n'y reviendrai pas. Remarquons simplement que le retour au passé voulu par le compositeur s'inspire essentiellement d'un classicisme «à la française» dont les plus éminents représentants sont, dans la première moitié du XVIIIe siècle, Couperin et Rameau.

A partir de là, il est facile de comprendre que la notion de développement - héritière du classicisme viennois - est en pratique supprimée. La forme rondodu **Finale** et la libre fantaisie à la fois espiègle et élégante de la **Sérénade** s'inscrivent bien dans cette volonté de retour à la tradition nationale. Par contre, le maintien des deux thèmes au premier mouvement - **Prologue** - est un rappel des habitudes propres à la sonate germanique. Par ailleurs, les éléments hispanisants des deux derniers mouvements trahissent chez l'auteur d'**Ibéria** - malgré l'abandon de l'impressionnisme - de la permanence de l'attrait pour l'Espagne (5), particularité commune à grand nombre de compositeurs français de cette époque de Chabrier à Ravel.

Sur le plan technique, bien des remarques faites à propos de la **Sonate pour flûte, alto et harpe** (6) peuvent être reprises ici. Signalons comme étant plus spécifique à cette sonate, une volonté évidente de contraster fortement le mouvement central par rapport aux deux autres. En effet, dans les mouvements I et III, les mélodies sont essentiellement diatoniques, chantantes et «coulantes», soutenues par des harmonies à caractère stable (7) prédominant mettant à l'honneur la quinte juste ; tandis que le mouvement II frappe dès l'abord par l'importance accordée au chromatisme, par les pirouettes et cabrioles d'une ligne mélodique constamment interrompue et hachée, ainsi que par la destabilisation (8) profonde apportée par la structure mélodico-harmonique fondamentale du triton. Il est vrai qu'ici l'instabilité ne résulte pas d'une tension psychologique dramatique, mais correspond à une volonté caricaturale et humoristique très nette.

Pour terminer, on remarquera que - bien qu'il y ait parfois dialogue entre les deux instruments - le violoncelle est nettement prépondérant, aussi bien sur le plan des prouesses techniques que de celui de l'importance et du nombre des mélodies qui lui sont confiées : le piano reste souvent confiné à un rôle d'accompagnateur.

NOTES

(1) Serge Gut et Danièle Pistone, **La musique de chambre en France de 1870 à 1918**, Paris, Champion 1978, pp. 185-192.
(2) L'Education Musicale numéro 248, pp. 283-287.
(3) Par souci de clarification, je préfère conserver le terme français de **Cadence** pour la formule mélodico-harmonique qui sert de

conclusion et de réserver le terme italien de **Cadenza** afin de caractériser la formule mélodique fort libre et souvent agrémentée d'improvisations personnelles que fait le soliste peu avant la fin d'un morceau, en général sur l'harmonie de la dominante.

(4) Voir op. cit., note 1, pp. 188-189.

(5) Même quand celui-ci, comme ici, n'est plus qu'à l'état de parodie.

(6) Art. cit. (voir note 2), p. 287.

(7) Je me suis longuement expliqué sur ce problème dans **Les phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie**, in l'Education musicale, mars 1977, numéro 236, pp. 4/200-12 208.

AVIS DE CONCOURS

o Ville de Saint-Malo

Recrutement de trois professeurs de musique pour l'Ecole Municipale de Musique, pour la prochaine rentrée scolaire, par voie de concours sur épreuves ou par voie de mutation : un professeur de trompette, un professeur de clarinette, un professeur de violoncelle et solfège. A temps complet. Durée hebdomadaire de travail : 20 heures. (Cours, orchestres et animation). Les candidatures accompagnées d'un curriculum vitae devront être adressées à Mr. le Maire de St-Malo (Direction des Services Administratifs - Personnel) avant le 23 mai 1979. Le concours aura lieu au cours de la 1ère quinzaine de juillet 1979. Les candidats seront informés en temps utile.

o Groupe Vocal de France

Recrutement de : mezzo-sopranos et ténors. Auditions du 18 au 21 Avril 1979. Salaire mensuel brut : 4.500 F. (60 heures), 3.750 F. (50 heures). Possibilités d'activités complémentaires en dehors du Groupe Vocal de France.

Tous renseignements et inscriptions : Groupe Vocal de France (Auditions), 16, rue de Léningrad, 75008 Paris. Tél. : 387 95-80.

o L'Union Professionnelle des Maitres du Chant Français
Présidente : Maria BRANEZE

Concours International de chant les 7 - 8 et 10 Décembre 1979. Programme de Musique Française Airs de théâtre et mélodies. 1er Prix 8.000 F. Pour tous renseignements s'adresser à : Irène BONNEAU, Secrétaire Générale, 17, rue Wauthier 78100 Saint-Germain-en-Laye. Joindre une enveloppe timbrée pour la réponse.

o Lycée Expérimental de Sèvres - Métiers de la Musique

Le concours d'entrée en section musique au Lycée de Sèvres aura lieu le **16 mai 1979.** Les inscriptions sont prises en compte dès maintenant. Ce concours est ouvert à tous les élèves actuellement en classe de 3ème et admissibles en seconde.

Pour tous renseignements, inscriptions : Lycée Expérimental de Sèvres, Section Musique : 21, rue du Docteur Ledermann, 92170 SEVRES. Tél. : 027 75-27.

o Ville de Douarnenez

L'Ecole Municipale de Musique de Douarnenez recherche pour la rentrée scolaire de Septembre 1979 un professeur de piano et solfège. Emploi communal à temps plein, 20 heures hebdomadaires. Pour renseignements et candidature écrire à Mairie de Douarnenez, rue Berthelot 29100.



série 700

Trompettes Si♭ et Ut/Si♭

série 700 D

Trompettes Si♭ et Ut
à pavillon démontable,
laiton ou cuivre rouge



Henri Selmer et Cie
MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE
Documentation sur demande : **Henri Selmer et Cie**
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS
Téléphone : 357.09.74
(Vente chez nos dépositaires)

Créare **3208**

LA MUSIQUE REFORMEE AU XVIe SIECLE

- Etude, Thèmes et Controverses -

par
Jacques GUILLEMONT

Agrégé de l'Université, Education musicale

Etudier la musique Réformée au XVIème siècle oblige en même temps à considérer dans ses grandes lignes la crise de civilisation qui commence à secouer l'Europe chrétienne dès le XIVème siècle. Ces origines ne sont pas uniquement religieuses, elles sont également d'ordre politique et intellectuel. Si on considère que la Réforme se manifeste par l'esprit de libre examen, ne faut-il pas en trouver les premières traces dans l'orientation de la philosophie vers une libre recherche scientifique ? L'unité de la civilisation chrétienne connait ses premières failles et ses premiers affaissements, dans les saignées que constituent les hécatombes de la Guerre de Cent Ans, la scission du Saint-Empire ROMAIN-GERMANIQUE, où nous pouvons constater une manifestation du refus d'allégeance à Rome, enfin, dans les schismes et les hérésies caractérisant une fréquence de plus en plus grande des conflits religieux.

Les conflits des Antiques et des Modernes favoriseront la distanciation de plus en plus grande entre l'Homme et Dieu.

La Métaphysique, rejetée comme Science, favorise l'éclosion des théories nominalistes, apparues en Angleterre, et s'étendant jusqu'à Paris. L'existence de Dieu, jusque là certaine, devient probable. Philosophie et Métaphysique se séparent. La volonté de Dieu est libre, tout au moins selon les hommes. Dans les manifestations du mysticisme allemand, représenté par ECKARD, on voit surgir une floraison de Prophètes. La Nature est en Dieu. Le nominalisme devenant primordial, la Foi se superpose arbitrairement à la Raison.

L'édifice continue de craquer au XVème siècle avec la décadence de l'Université de Paris, où la Philosophie n'apparait plus désormais modelée par la Foi, mais divisée en notions distinctes qui deviendront bientôt indépendances. Dans le domaine métaphysique, l'existence ne dépend plus de l'idée ni de la conscience, l'âme reste encore une création issue de Dieu, la notion de liberté fait son apparition. La loi divine n'exerce aucune contrainte sur la liberté humaine. On commence à traiter des problèmes relatifs à la perception et à la vie affective, mais, par contre, l'intelligence, considérée comme une pure abstraction engendre des **jeux de l'esprit** où le sens du divin perd forcément sa place. La logique formelle s'en tient aux syllogismes à certaines relations de cause à effet dont la valeur est parfois discutable. La Morale, qui était une ascèse de l'âme, une intériorisation de celle-ci vers Dieu, s'oppose à une morale considérée en tant que logique de l'action. La permanence d'un aristotélisme qui a traversé tout le Moyen-Age va bientôt changer d'orientation grâce à la redécouverte progressive de l'Antiquité, que des savants grecs venus se réfugier en Italie vont porter à la connaissance de l'Europe émerveillée. L'Italie en sera la première bénéficiaire. L'enthousiasme humaniste de la Renaissance pourra presque se résumer en cet aphorisme :

«Homo sum ; nihil humani a me alienum est»

L'Esthétique, depuis longtemps trinitaire dans le domaine plastique et musical, s'enrichit des théories pythagoriciennes, aux termes desquelles le nombre d'or s'applique désormais en matière de forme et de structure.

Les nations commencent à prendre conscience d'exister en tant que telles. Les pays de l'Europe, qu'il s'agisse de la France, de l'Angleterre, de l'Italie ou de l'Allemagne sont livrés aux fractions. Le scepticisme se généralise en matière de religion, de politique ou de morale, entrainant l'affaiblissement du pouvoir de l'Eglise, elle-même devenue faction politique.

Les fissures du vieil édifice médiéval cimenté par la Foi, qui se réfugie dans un théâtre à la fois mystique et populai-

cf Quattrocento in E.M.

re, permettent désormais à la Réforme d'éclore. L'esprit critique se développe, proche de l'esprit de libre examen. La noblesse féodale, décimée ou ruinée par les guerres, s'affaiblit et s'amollit, son rôle politique diminue ; les Féodaux font place aux Seigneurs de Cour, en sorte que la vieille noblesse militaire et militante ne trouve plus assez de force pour faire la guerre, ou si elle la fait, elle est souvent vaincue, car elle la fait mal. L'affaiblissement de la noblesse a pour conséquence le morcellement politique. Chaque Prince et chaque Etat tiennent à honneur de laisser un nom à la postérité. (En Allemagne, dans le Sud notamment, les Cités se jalousent férocement ; le Jeu des Cités Rivales entraine parfois des luttes sanglantes). Seules, unies par des intérêts économiques et politiques, Flandre et Bourgogne se coalisent contre le pouvoir du Royaume de France. Toutes ces rivalités ne sont d'ailleurs pas négatives. La jonction des influences nordiques et méditerranéennes associe puissance, élégance et raffinement. Mais l'Homme n'est plus idéalisé, il est peint tel qu'il existe.

En France, après la réconciliation de Charles VII et de Philippe le Bon, la lutte se termine sans aucun traité. Sous le règne de Louis XI, - mais à quel prix !, - le pays se relève matériellement. Jacques Coeur favorise l'effort de l'industrie et du commerce, qui reprend avec l'Orient, en - trainant à sa suite le goût du luxe, notamment au sein de la Bourgeoisie.

Seule, l'agriculture, **et surtout ceux qui la font**, victimes strictement privilégiées de la Guerre de Cent Ans, se relève extrêmement lentement. La Monarchie s'affermit progressivement. Le Roi, entouré de son Conseil de Juristes qui se basent sur l'absolutisme issu du Droit Romain, décide en toute liberté. Naturellement, l'autorité s'appuie sur de bonnes finances. Les impôts dont l'Eglise et la Noblesse sont dispensées, pèsent de tout leur poids sur le peuple des cités et des campagnes :

«Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?
«En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?
«Point de pain quelquefois, et jamais de repos :
«Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
«le créancier et la corvée,
«Lui font d'un malheureux la peinture achevée».

La situation paysanne, que La Fontaine dénoncera 200 ans plus tard, qui ne se sera pas améliorée, existe déjà dans toute sa vérité. Cependant, grâce à la politique à la fois rusée et cruelle de Louis XI dans sa lutte contre Charles le Téméraire, grâce aux alliances contractées par Charles VIII, de nouvelles provinces entrent dans le circuit monarchique. Mais on en revient toujours à l'antithèse entre le luxe inoui et raffiné de la noblesse et de l'Eglise, et l'hallucinante misère des campagnes. Les charniers de la Guerre de Cent Ans bouleversent, malgré tout, un monde atterré, tout en favorisant un art réaliste issu de la Douleur. La France cherche bien à maintenir les traditions médiévales, en s'efforçant de maintenir les nobles à la tête du pays, mais, en réalité, les bourgeois deviennent de plus en plus riches et de plus en plus puissants.

Dans le domaine des Arts, il semble que la peinture prenne une place de plus en plus importante. La civilisation gothique occidentale est représentée par un Art Flamand d'une extrême personnalité, oscillant entre un réalisme quotidien et les visions fulgurantes de Jérôme BOSCH. Partout, des contrastes : l'époque est l'une des plus tourmentées de l'histoire européenne. L'Art français, simultanément influencé par l'Art flamand et l'Art italien, possède cependant un sens des volumes et une inspiration réaliste qui lui confèrent une personnalité véritable, non dépourvue de grandeur. Quant à l'Ecole allemande, elle se caractérise en peinture par une totale absence de composition, par un chaos d'objets et de personnages qui s'entrechoquent. Chaque objet est représenté avec un luxe de détails où, ne sachant se fixer, le regard se perd. Le déchainement de l'instinct conduit à la recherche de l'outrance , de la violence expressive, de la laideur cultivée à l'envie. L'artiste allemand est un anxieux : il se pose des questions devant des forces qui le dépassent.

Quant à la Renaissance, elle semble, après ces périodes de troubles et d'angoisses dominées par la pensée de la Mort, présenter un rajeunissement. Si le Moyen-Age a vu tout en Dieu, la Renaissance voit tout en l'Homme, face à Dieu. Au Moyen-Age, l'Homme paraissait destiné à servir Dieu la Vierge et les Saints, l'érosion des philosophies médiévales, le déssèchement du gothique, la découverte de l'Antiquité, sont à l'origine d'une nouvelle conception de la vie politique, intellectuelle, artistique et économique. La religion ne sera plus exclusive, sauf la religion Réformée. La Renaissance apparait en Italie à travers l'humanisme du Quattrocento, elle se manifeste sous deux aspects, intellectuel et artistique.

L'érosion de la pensée médiévale, qui filtrait les idées aristotéliciennes connues à travers des traductions latines conciliées avec la Foi chrétienne, est désormais accomplie. La Vérité Unique faisait coincider la Foi selon les Ecritures avec la Science selon Aristote, réalisant de la sorte la fusion entre la Raison et la foi, malgré des divergences apparentes que l'esprit humain, considéré comme **fini et limité**, ne pouvait, ni ne cherchait, du reste, à résoudre.

Mais l'équilibre de la pensée thomiste ne pouvait se maintenir indéfiniment. Les théories d'Averrohès, philosophe arabe partisan d'un aristotélisme intégral, favorisaient le retour de la pensée paienne et battait en brèche les exercices de Scolastique. En Angleterre, d'après Roger Bacon, la Raison est infaillible si elle se base sur l'expérience et sur l'observation. Il affirme cependant que la Foi et la Raison sont conciliables. OKKAM réhabilite la nature humaine en prônant que l'expérience est le critère suprême de la Vérité démontrée. Les doctrines de compromis débattues en Sorbonne deviennent stériles , on aspire à l'Unité rigoureuse qui régénère. La redécouverte des sources grecques va favoriser la Rénovation. La décadence de l'esprit chrétien, annoncée par les fissures constatées dans le monolithe médiéval, est imputable à la faillite de l'Eglise, et provoque le

fléchissement de la Foi, bien que celle-ci demeure solide dans le peuple. Elle fléchit surtout dans les milieux instruits et dans le Clergé : de ces milieux instruits et de ce Clergé jaillira la Réforme. Ce qui la caractérise, c'est son aspect à la fois religieux et social. Le Dogme, battu en brèche, impose cependant un nouveau mode de vie.

Examinons les hérésiarques, tels Wycliff en Angleterre et Jan Huss en Bohême : précurseurs de la Réforme, ils sont excommuniés comme hérétiques par l'Eglise légale et Jan Huss monte sur le bûcher, malgré le nombre de partisans qu'il a su créer autour de lui et la protection de l'Empereur Sigismond. Mais, existe-t-il encore une Eglise légale ? celle-ci est tellement divisée contre elle-même qu'elle élit simultanément deux Papes et un Anti- Pape : ce sont les troubles du Grand Schisme. Le discrédit jeté par cette division de l'Edifice catholique, favorise la contestation du Dogme et l'avènement du Protestantisme. En vérité, l'élément fondamental d'hérésie tient dans l'absence totale de Foi des protestants vis-à-vis du Mystère Eucharistique. La transsubstantiation, accomplie par les mains consacrées du prêtre sur les Espèces du pain et du vin, la consommation non sanglante du Sacrifice du Christ sur la Croix, réalisée sur l'autel à chaque Messe, est rejetée par les Protestants et réduite à un mémorial symbolique : tel est l'enjeu des luttes sur le plan du Dogme : les Protestants rejettent la Présence réelle. Sur le plan social, au nom de la Foi, de l'Espérance et de la charité, vertus fondamentales de tous les chrétiens, Protestants et Catholiques s'étripent réciproquement : les Catholiques sont brûlés à Genève, tandis que les Protestants sont massacrés à Paris, noyés à Lyon, poignardés ou crochetés à Amboise. La lutte est d'autant plus âpre que son caractère est à la fois religieux et politique. L'ambition politique favorise dans les milieux gravitant autour des Souverains grands et petits, conspirations et factions. En Angleterre, la Réforme se manifeste d'une autre manière : Henry VIII rompt des lances avec la Papauté qui cherche à gagner du temps pour éviter un procès en dissolution de mariage.

Cependant, le Rationalisme Gréco-Latin est prêt à rajeunir l'Europe : l'exode des savants grecs fuyants Constantinople prise par les Turcs en 1453 favorise la divulgation des manuscrits transportés en Italie et diffusés par les soins du Cardinal Bessarion. De grandes Bibliothèques accueillent les manuscrits originaux latins et grecs susceptibles d'être désormais étudiés dans toutes leurs nuances et non plus à travers le prisme déformant du christianisme médiéval, qui avait tant soit peu essayé de concilier les thèses rationalistes d'Aristote et le dogme trinitaire. Il est important de noter que si l'Europe se renouvelle grâce à la redécouverte de la pensée gréco-latine, l'Hébreu jouit également d'une grande vogue. Les savants entrent dans la pensée antique grâce à des textes qu'ils vont désormais connaitre in extenso. l'Hébreu permet de remonter aux sources de l'Ecriture et de la Révélation. Les Dogmes, tant soit peu altérés par les Pères de l'Eglise, retrouvent leur authenticité, mais sont désormais soumis à l'esprit de libre examen qui caractérise la Réforme sous le double aspect intellectuel et religieux.

D'autre part, la pensée de la Réforme se diffuse rapidement grâce à l'invention de l'imprimerie, que Gutenberg met au point vers 1450, en utilisant les caractères mobiles métalliques.

La protection éclairée des Mécènes encourage la diffusion des oeuvres antiques. Ces protections effectives sont celles des Papes Nicolas V, Pie II, Jules II, Léon X, celles des familles princières, les Médicis à Florence, des Gonzagues à Mantoue, celles des familles royales, François 1er et Marguerite de Valois. Le courant intellectuel nouveau s'exprime en Italie, en France et en Flandre, un peu moins en Espagne où s'allument un peu partout les bûchers de la Sainte (?) Inquisition.

Il est bien évident que si la diffusion des idées protestantes peut s'effectuer rapidement dans les milieux instruits grâce à la découverte de l'imprimerie, elle ne peut se répandre aussi rapidement parmi le peuple, qui, dans son ensemble, ne sait pas lire, que par la diffusion de la musique.

Il faudrait, pour en connaitre, consulter l'ouvrage de C. von WINTERFELD, «der evangelische Kirchengesang», qui comprend 3 volumes assortis de nombreux exemples musicaux (1843-1847). On trouve une vaste collection de musique protestante dans des recueils de Ludwig SCHOBERLEIN, «Schatz des liturgischen Chor und Gemeinde Gesange», 3 volumes (1865-1872). Les chants de l'Eglise protestante ont servi jusqu'à Bach et même au-delà, de point de départ à la musique religieuse, tout comme dans l'Eglise Catholique, les mélodies grégoriennes. Un choix de mélodies protestantes, avec les biographies de leurs auteurs, a paru dans le volume de J. ZAHN, «Die Melodien des Deutschen Evangelisches Kirchenlieder», 6 volumes, (1888-1893).

C'est après 1550 que les plus grands musiciens d'Allemagne subissent l'influence de la réforme et assemblent les éléments qu'elle a fait éclore. Le seul compositeur qui fasse exception en échappant à cette emprise est Jacopus GALLUS (Reifnitz (Carniole) 1550 - Prague 1594). Son «Opus musicum harmoniarum» a été publié par Bezechi et Mantuani.

Luther fut passionné de musique. Non seulement il ne l'a pas chassée de l'Eglise, mais il a tout fait pour en élever le niveau. Toutes les formes en usage dans la musique religieuse, et la Messe, en particulier, avec certaines modifications, furent maintenues dans son Eglise. Cependant, le **cantique**, d'emploi courant mais **non liturgique** dans l'Eglise Catholique, devient, avec Luther, le centre de sa propagande idéologique ; au début, nombre de cantiques protestants viennent en droite ligne du chant grégorien. Luther en modifiera les mélodies par la suite. Certains d'entre eux sont d'ailleurs parfaitement reconnaissables à leurs tournures modales. Pour comparer la Messe Catholique à la Messe Luthérienne, le tableau qui va suivre aidera peut-être à saisir correspondances et divergences entre les deux formes :

FORMULA MISSAE COMMUNIONIS (MISSA LATINA)

1) Introit.
2) Kyrie, triple invocation.
3) Gloria.
4) Oraisons I et II.
5) Lecture de l'Epitre.
6) Graduel.

7) Lecture de l'Evangile.

8) Homélie.

9) Credo.
10) Offertoire.
11) Sanctus.
12) CONSECRATION : sacrifice non sanglant, transsubstantiation des Espèces, présence réelle du Christ sur l'autel.
13) Prières préparatoires à la Communion.
14) Agnus Dei.
15) Communion, sous les deux espèces pour le prêtre, sous l'espèce du pain pour les fidèles.

16) Postcommunion, et parfois, cantique final.

DEUTSCHE MESSE

But : provoquer la participation la plus grande possible de l'Assemblée.
1) Cantique d'Entrée (Choral).
2) Kyrie Allemand.
   Pas de Gloria.
   Pas d'Oraisons.
3) Lecture de l'Epitre (références systématiques à Saint-Paul).
4) 2ème Cantique.
5) Lecture de l'Evangile.
6) 2ème Cantique, avant le Sermon : «Wir glauben Alle».
7) Sermon.
8) 4ème Cantique, après le Sermon.
9) 5ème Cantique, pas de Credo.
10) Pas d'Offertoire.
11) 6ème Cantique. (en général, chant Allemand de Luther)
   Pas de CONSECRATION.
   pas de prières préparatoires à la Communion.
12) 7ème Cantique : Agnus allemand.

13) Communion symbolique en forme de Mémorial sous les deux espèces, sans présence réelle, puisque celles-ci n'ont pas été consacrées.
14) Cantique final. (Choral).

Remarque I :
La messe luthérienne, de conception assez libre, mais d'où le latin n'est pas totalement exclu, tout au moins dans les premiers temps de l'Eglise Luthérienne, se réserve de remplacer chaque partie de la Messe par un chant en Allemand.

Remarque II :
on peut voir ici, dans ses grandes lignes, le plan général des Cantates de Bach, séparées par le Sermon, et commençant ou se terminant, sauf exceptions par un Choral.

Les chants destinés aux fidèles se multiplient. On emprunte aux sources anciennes, mais de nombreux cantiques nouveaux sont composés. Le Choral écrit par Luther : «Ein Feste Burg ist Unser Gott», en est un témoignage. Comme les chants d'Eglise pouvaient, en certains cas, être confiés à des choeurs spécialisés, on fut amené à réaliser des arrangements à plusieurs voix. Johann Walter (1496-1570), ami de Luther et son Conseiller musical, compose des cantiques dont la simplicité ou la science conservent toujours valeur expressive. D'autres compositeurs religieux furent le Pasteur Ehrard Bodenschatz, (1576-1613), le Cantor de Saint Thomas de Leipzig, Sethus Calvisius (1556-1615), le Cantor de Francfort-sur-Oder, Barthold Gesius (1557-1613) ; célèbre comme compositeur autant que comme théoricien, Michaël Praetorius (1571-1621), est l'auteur de nombreux chorals, pièces pour orgue, mais aussi Ballets de Cour. Parmi les plus belles oeuvres, il faut citer les chants religieux à 5 voix de Johann Eccard, l'un des plus grands maitres de la musique religieuse protestante. Né à Mulhausen en 1553, et mort à Berlin en 1611, il fut élève de Roland de Lassus à Munich, il fut ensuite au service de Johann Fugger, puissant marchand d'Augsbourg et mécène musical. En 1580, il devient second maitre de Chapelle à Koenigsberg, et en 1608, maitre de Chapelle de la Cour de Berlin. Sa musique religieuse présente les caractères suivants : la mélodie principale du Choral est confiée à la voix de Soprano et peut être chantée à l'unisson par tous les fidèles. Les autres parties sont des Contrepoints chargés d'interpréter poétiquement le texte, -c'est une sorte de figuralisme expressif avant la lettre,-et renforcent l'effet total par l'adjonction d'harmonies toujours en situation.

Il faut citer encore parmi les oeuvres majeures de la musique Réformée, les Psaumes à 4 voix de Hans Leo Hassler, publiés à Nuremberg en 1607. Hassler est considéré comme le musicien le plus grand de la Réforme. Son arrangement polyphonique du Choral ; «Ein' Feste Burg», est tout-à-fait remarquable. Né à Nuremberg en 1564, mort à Francfort-sur-le-Main en 1612, il inaugure la série des innombrables

musiciens allemands qui allèrent chercher en Italie le complément indispensable à leur formation. On le trouve en 1584 à Venise, où il est élève d'Andrea Gabrieli, puis, en 1585, organiste du Comte Octavianus Fugger à la Cathédrale d'Augsbourg. De temps à autre, il effectue un séjour à la Cour de Prague, auprès de l'Empereur Rodolphe II, qui l'anoblit. En 1601, il est organiste de Notre-Dame de Nuremberg, en 1604, il est à Ulm ; en 1608, le Prince Christian II de Saxe l'appelle à Dresde comme organiste de la Chapelle électorale et bibliothécaire musical. A la suite de Prince Georges 1, il part pour Francfort, à l'occasion du couronnement de l'Empereur Mathias. C'est à Francfort qu'il meurt en 1612, laissant une oeuvre assez variée où le sacré se mêle au profane et le catholique au protestant. Ainsi, l'un de ses Chorals : «O Haupt voll Blut und Wunden», (O Chef recouvert de sang et d'épines), n'avait pas été primitivement destiné à l'Eglise ; il avait d'abord écrit un chant d'amour : «Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein Zart», (mon coeur est troublé par la faute d'une douce jeune fille) ; ce chant, transformé en cantique a eu la double qualité de s'imposer à l'usage religieux et de rester quand même dans l'Eglise Luthérienne jusqu'à nos jours. Son oeuvre comprend :

1590, recueil de Canzonette à 4 voix,
1591, Cantiones Sacrae,4,8, et pluribus vocibus,
1596, nouveaux chants allemands, madrigaux et chansonnettes, d'une écriture très raffinée,
1599, messes de 4 à 8 voix, admirables pour leur richesse mélodique,
1601, nouveaux chants allemands,
1601, Sacri Concentus, de 5 à 12 voix,
1607, psaumes et chants chrétiens à 4 voix,
1608, psaumes et chants mêlés à 4 voix,
1619, litanies allemandes (recueil posthume).

En FRANCE, la Réforme Calviniste coincide avec le puissant mouvement intellectuel de la Renaissance et provoque un renouveau philosophique, littéraire, poétique et musical. Si, dans la premère partie de cette étude, nous avons moins insisté que nous n'allons le faire sur les aspects extra-musicaux de la Renaissance française, c'est parce qu'il nous semble qu'ils doivent être associés, car leur dépendance est mutuelle. Plus tardive que la Renaissance Italienne, la Renaissance Française, se présente comme un compromis entre l'Antiquité et le goût national dans le domaine de l'architecture et de la sculpture. Sur le plan musical, chacun sait, mais nul n'ose le dire ni l'écrire, que l'hégémonie française est, de loin, la plus ancienne. (Il convient toutefois d'y associer l'Angleterre). Sur le plan historique, il convient de bien situer les points forts sur lesquels s'appuie la politique du moment : en premier lieu; l'affirmation de l'absolutisme, amorcée sous Louis XI, est désormais un fait indiscutable. L'unité territoriale et politique est cimentée grâce à la ténacité des Valois et des Bourbons. Les apanages sont supprimés. Le fie f du Duc de Bourbon disparaît en 1526. La féodalité recule devant l'établissement d'un gouvernement centralisé. Charles VIII, Louis II et François 1er s'appuient sur les juristes pour affirmer leur pouvoir. Le Droit Romain est remis en vigueur. Les prérogatives royales sont protégées. L'expression de l'absolutisme se manifeste par le développement d'une Cour plus importante que jadis. Mille personnes environ sont entretenues par le Roi. La Cour se déplace avec le Roi, en général sur les bords de la Loire. La vie de Cour devient fastueuse. L e rôle des Dames y est important. Le pouvoir central y est composé de Conseils : un Conseil privé, composé de 15 personnes, un Conseil des Affaires, très restreint, composé de quelques favoris, discute les questions relatives à la guerre, aux impôts, à la paix, à la justice, à l'administration des affaires provinciales. Le roi sollicite des avis qu'il n'est d'ailleurs nullement tenu de suivre. Un Grand Conseil, sorte de Haute-Cour judiciaire, analogue à notre Conseil d'Etat, se charge de trancher les litiges entre celui-ci et les particuliers. Les Tribunaux Royaux empiètent sur les Tribunaux ecclésiastiques. Charles VIII, Louis XII et François 1er jugent en Première Instance. Le Concordat de 1515 révise la politique ecclésiastique de la religion, placée jusqu'alors sous l'autorité de la Pragmatique Sanction de Bourges. L'épiscopat est électif. Les Annates (revenus des évèques vacants), sont supprimées. L'indépendance administrative de l'Eglise vis-à-vis du Pape, imposée par François 1er à Léon X par le Concordat de Bologne ne peut-il être considéré comme un signe avant-coureur du Gallicanisme ? Le Roi choisit son Clergé. Cependant, en matière de Dogme, il reste soumis à Rome, puisque l'investiture canonique relève de l'autorité du Pape : du reste, le Concordat de Bologne va demeurer en vigueur jusqu'à la Constitution Civile du Clergé en 1790. Cependant, des laics non investis par l'Eglise reçoivent les bénéfices des abbayes. Les religieux qui les remplacent sont réduits à la portion congrue, ce qui contribue à créer un état de mécontentement au travers duquel va pouvoir filtrer la Réforme, et conduire, en fin de compte, autant que les divergences en matière de Dogme, aux guerres de Religion. Cette Renaissance politique est assortie d'une Renaissance intellectuelle qui affecte une forme philosophique, littéraire et musicale par voie de conséquence. La vie intellectuelle de l'époque se préoccupe de problèmes religieux, qu'elle les défende, -d'ailleurs selon des points de vue divergents, car il y a des courants réformateurs au sein même de l'Eglise catholique, - ou qu'elle les attaque. La pensée intellectuelle de tendance protestante n'est d'ailleurs pas toujours intrinsèquement religieuse, et cette distinction qui parait malaisée n'en existe pas moins. L'Antiquité jouera son rôle dans ce qu'il convient d'appeler la pensée Réformatrice.

Etienne Dolet, par exemple, passionné de Lucrèce, et de Cicéron, subit l'influence de Pomponazzi qui restitue les doctrines d'Averrohès concernant l'interprétation des doctrines d'Aristote. Dolet nie l'existence du miracle et dénonce la fragilité des Dogmes. Il adhère à la doctrine du Destin ($\alpha\nu\alpha\gamma X\eta$ des Grecs), nie la Providence, la vie future et l'immortalité. Il admet l'existence de Dieu sans parler du Christ

(idées de Platon sur le Dieu Unique), il nie la Trinité et la Rédemption. Il eût fait un excellent chef de file dans une des innombrables sectes que l'esprit de libre examen a fait éclore. Ses idées le conduisent au bûcher comme hérétique.

Dans le domaine littéraire, on retrouve, plus ou moins nuancées, les mêmes idées que dans le domaine philosophique. **Clément Marot**, qui a constamment maille à partir avec la Justice et l'Eglise, s'enfuit en Italie. A son retour, il abjure le catholicisme et se met en devoir de traduire les Psaumes. **Rabelais**, d'abord Cordelier, puis Bénédictin, étudie la médecine, traduit Hippocrate et Hérodote, correspond avec Thomas More. Il condamne l'ascétisme chrétien en mettant sur pied un programme éducatif où il fait entrer toutes les Sciences auxquelles il ajoute les exercices physiques. Il laisse à la religion une place réduite, subit l'influence de la Réforme pour laquelle il ne cache pas sa sympathie, en particulier pour les nouvelles religions évangéliques dont les promoteurs sont Luther et Calvin. Il admet la doctrine de la Grâce, mais en condamnant l'ascétisme, il se montre par là anti-réformiste ; d'ailleurs, il est bien trop enthousiaste pour cela : son esprit de tolérance, sa vaste intelligence, quasi encyclopédique ne lui font pas pour autant rejeter les idées nouvelles. «Fais ce que voudras», (pourvu que tu restes en accord avec toi-même).

En 1536, **Calvin** consomme la rupture entre la philosophie antique et la philosophie réformiste. Il traduit cette philosophie en un français clair et vigoureux : on peut, sur le plan littéraire, le considérer comme un des fondateurs de la prose française classique, grâce à son éloquence. Il sera suivi dans sa traduction des Psaumes en Français par des poètes comme Marot, dont nous avons déjà parlé, Agrippa d'Aubigné, Antoine de Baif (1) et Théodore de Bèze, qui mettront en vers les 150 psaumes de David et les nouvelles prières des Huguenots. Calvin réduit les Dogmes et les rites. Il défend la grâce et la prédestination. Il n'interdit pas complètement l'accès de la musique à l'Eglise, mais, tout ce qu'il accorde, c'est le chant des Psaumes à l'unisson. Il essaie lui-même de traduire les Psaumes, mais il adopte la version de Clément Marot dont le Cycle des Psaumes en vers français a été achevé par Théodore de Bèse, et s'est établi dans toute l'Eglise protestante. On adapte à ces traductions les mélodies provenant en majeure partie de sources populaires. Les compositeurs luthériens étaient attachés à écrire des Chorals, les compositeurs Calvinistes mettent leur art et leur talent au service des Psaumes. Les réalisations de Claude Goudimel, où les voix sont disposées note contre note avec la mélodie principale au Ténor caractérisent la différence entre la musique allemande et la musique française de la Réforme. Ces Psaumes paraissent en 1565. La même année, une traduction allemande en est publiée et bientôt adoptée dans les églises d'Allemagne. Au cours du temps, les textes de Marot ont passé dans toutes les langues accueillies par les diverses Eglises Réformées , elles constituent de la sorte un lien spirituel entre les Confessions protestantes internationales. Claude Goudimel ne se contente pas d'un simple arrangement des psaumes. Sur les mêmes mélodies, il écrit des variations d'un art consommé, comme l'avaient fait Eccard et Hassler d'après les Psaumes Luthériens . Tantôt, la mélodie originelle est conservée au centre d'ornements contrapuntiques, tantôt, adoptant la forme du motet, Goudimel fait s'épanouir la mélodie en forme de figuration. Il ne songeait pas à l'exécution de ses chants à l'Eglise, comme le montre sa Préface à l'édition de 1565. Il les destinait à l'exécution en famille et à l'édification individuelle. Mais, une fois introduits dans les Chapelles des Princes protestants, ces chants ne tardèrent pas à se répandre tant en Allemagne qu'en France. Outre Goudimel, la musique protestante française eut pour créateur et coréligionnaire Claude le Jeune. (tous deux, bien que protestants, ont également composé des Messes).

On a pu remarquer qu'en Allemagne, Luther a emprunté au culte catholique beaucoup de textes et de musique, conservant même dans certains cas les textes latins extraits de la Messe, du Magnificat, et d'autres prières. Rompant radicalement avec l'hymnologie du Passé, il faut à Calvin de la musique nouvelle, quitte à inclure des chants profanes. Ce fut à des musiciens protestants que l'on confia le soin de composer ou d'adapter des mélodies. Dès leur apparition, les Psaumes de Marot, même sans musique connurent un très grand succès et l'édition en fut patronnée par François 1er lui-même. Avant la grande codification musicale assignant à chacune des mélodies son texte propre, on verra paraitre un petit recueil à Strasbourg en 1539. Il renferme 18 Psaumes, le cantique de Siméon, les Dix Commandements et le Credo. Douze psaumes sont de Marot, et les autres textes sont attribués avec quelque certitude à Calvin.

Quant à la musique, on peut croire qu'elle est d'origine allemande, peut-être de Mathias Greiter, musicien strasbourgeois, dont la mélodie du Ps. 48, appelé «Psaume des Batailles», figure déjà dans ce recueil. Plus tard, il sera chanté par les Huguenots chaque fois qu'ils auront à combattre pour défendre leurs convictions. Ce Psaume, utilisé par Bach, figure avec un certain nombre d'ornements mélodiques et quelques modifications, dans le choeur qui termine la première partie de la Passion selon St Mathieu. (Cf, partition, numéro 35). D'allure décidée et combative, ce Psaume doit être chanté dans un mouvement assez vif pour conserver son véritable caractère. Par contre, il est complètement dénaturé dans le mouvement par trop lent du Choral ; «Homme, pleure ton grand péché». Jean-Pierre Chabrol cite ce Psaume dans un épisode de son roman, «les Rebelles», chapitre XII. En voici la musique et le texte : on ne manquera pas de remarquer l'isorythmie presque absolue de chaque période, et c'est par là que nous sommes en mesure de constater à quel point nous sommes encore proches de la messe à teneur isorythmique des maitres Franco-Flamands. Qu'on en juge :

1) Que Dieu se mon-tre seu-le-ment, et l'on ver-ra sou-dai-ne-ment
2) le camp des en-ne -mis é-pars, et les hai-neux de toute part

(1)

1) a - ban-don-ner la pla-ce Dieu les fe-ra tous s'en- fu-ir
2) fu-ir de-vant Sa Fa-ce. ain-si qu'on voit s'évanou -ir

un a-mas de fu-mée Com-me la cire au-près du feu

ain-si, des mé-chants de-vant Dieu la force est con-su -mé-e.

L'édition qui suivit fut celle du Psautier huguenot, imprimé à Anvers en 1541, revu et corrigé par Pierre Alexandre, moine converti à la Réforme. Il renferme 30 psaumes de Marot et de divers auteurs ; la musique en est empruntée souvent à des chants populaires, car les zélateurs de la Réforme font flèche de tout bois - et ceci n'est pas un blâme,- on y retrouve les mélodies de certaines chansons telles que «les Aventuriers de France, «faute d'argent», c'est la puce à l'oreille, «adieu, tout soulas, plaisir et liesse», Adam à regret,» et, donc certaines se retrouveront dans le receuil définitif. Il faut constater que si sur le plan des idées, Catholiques et Protestants se combattaient , souvent avec férocité, jusqu'à transformer les Guerres de religion en véritables guerres civiles, les propagandistes musicaux de la foi nouvelle ne manquent ni d'un certain éclectisme, ni d'une certaine largeur d'esprit dans l'élaboration de leurs oeuvres musicales.

Une édition strasbourgeoise suivit celle d'Anvers, celle d'un psautier pseudo-Romain, dont l'imprimeur, pour donner le change, avait eu la prudence de mentionner : «imprimé à Rome, avec privilège du Pape».

De nombreuses éditions suivirent. Il faut, pour cela, consulter la nomenclature établie par Orantin Douen, dont l'étude monumentale sur Clément Marot et le Psautier Huguenot compte 227 numéros, y compris toutefois quelques éditions sans musique. Malheureusement, la précieuse et unique édition de 1545, publiée à Strasbourg, fut détruite en 1870, lors d'un bombardement allemand au canon sur la cité.

Dans deux éditions de 1547, apparait le nom de Loys Bourgeois, qui fut un des principaux collaborateurs de Luther. Son nom justifie encore partiellement la question, toujours posée, de la véritable paternité des Psaumes. On a pu établir que 88 mélodies ont été composées ou adaptées par Loys Bourgeois. Chantre de St Pierre de Genève, né à Paris vers 1510, sa date de mort est encore inconnue. Outre des mélodies dont il est l'auteur, on lui doit des harmonisations à 4 parties parues à Lyon en 1547. Quant aux 62 Psaumes qui restaient à mettre en musique, on est dans l'incertitude sur l'auteur, ou les auteurs de ce travail. Les hypothèses attribuant ces mélodies à Goudimel sont réfutées depuis longtemps mais l'opinion que Guillaume Franc, de Lausanne, en soit l'auteur reste plausible sans être certaine : 1) en raison de l'antagonisme permanent entre Genève et Lausanne ; 2) parce que les emprunts, plus ou moins intégraux, contractés par les auteurs de ces Mélodies, -Loys Bourgeois compris-, aux mélodies profanes, en compliquent encore l'identification. Voici le Ps 51, de Loys Bourgeois :

Miséricorde au pau-vre vi-ci-eux, Dieu tout-puissant,selon ta grand' clémence. Use, à ce coup, de ta bon-té im-mense, pour effacer mon fait per- ni-ci-eux. La-ve-moi, Sire, et relave bien fort, de ma com-mise i-ni-qui-té mauvaise, Et,du pé-ché qui m'a ren-du si ord, Me nettoyer d'eau de Grâce te plai-se.

Un nom peut être cité, celui de Pierre Dubuisson, chantre à Genève, et qui reçut, en 1561, une allocation pour avoir mis les Psaumes en musique, se vit attribuer le titre de Bourgeois de Genève en 1565. Les mélodies de P. Dubuisson sont généralement inférieures à celles de Loys Bourgeois. Cependant, malgré la diversité de leurs origines, elles forment un tout, dans lequel on remarquera une parfaite adaptation des mélodies au sens du texte et à l'expression des sentiments. L'étendue vocale ne transgresse jamais l'Octave, afin de convenir le mieux possible à toutes les voix. 2 valeurs seulement sont utilisées, la Semi-Brève et la Minime ; afin de bien jalonner les périodes pour permettre aux chanteurs de reprendre haleine, des Pauses ou des demi-Pauses séparent les périodes mélodiques :

1°),début du Ps. 42:

Trochée Anapeste Spondée

Ain-si qu'on ouit le Cerf bru-i-re Pour-chas-sant le frais des eaux, ...

2°), début du Ps.47, exemple de rythme syn-copé:

Dactyle Syncope Anapeste Spondée Dactyle Syn-

Or, sus, tous hu-mains, frap-pez dans vos mains, qu'on oye son-ner;

Cope Anapeste

qu'on oye en-ton-ner, ...

Il n'y a ni barres, ni indications de mesures, mais il est aisé d'y voir la présence de la musique mesurée à l'Antique, en restituant les alternances de longues et de brèves. Beaucoup de ces mélodies, ainsi que nous l'avons signalé, appartiennent aux 8 tons du plain-Chant, et, sauf exceptions, dans les tons correspondant au mineur, il n'y a pas de Sensible, ou, fait assez curieux, il peut y avoir juxtaposition de Sensible et de sous-tonique : nous pourrions le constater plus loin. Les tons employés de préférence sont le 1er et le VIème, ainsi que le VIIème et le VIIIème. Plus rares sont le IIIème et le IVème, comme dans le Ps. 61 (Cf. supra). Il y a seulement 123 mélodies : pour les 150 Psaumes, 27 d'entre elles font double emploi.

Pierre Certon, Janequin, Thomas Champion, Philibert Jambe de Fer, Richard Crassot, Hugues Sureau, Jean Servin, Michel Ferrier, Pascal de l'Estocard, Roland de Lassus,

Claude le Jeune, Jan Pieterszoon Sweelinck, Samuel Mareschal, Johann Crüger, ont «mis les Psaumes en musique», terme réservé aux harmonisateurs et non aux auteurs des mélodies. On remarquera cependant, que, parmi les noms cités, celui de Claude le Jeune peut être considéré à la fois comme l'un et l'autre. On peut en dire autant de Claude Goudimel. La polyphonie vocale, très proche de la conception moderne de l'harmonie est en train de s'épanouir sous la forme d'un langage savant, pur et sûr de lui. Le premier en date, Loys Bourgeois harmonise à 4 parties, note contre note, avec le chant au **Ténor**, survivance de la polyphonie médiévale.

Celui dont l'oeuvre nous retiendra est Claude Goudimel, né à Besançon en 1505, et mort victime de la St-Barthélémy lyonnaise en 1572.

Son oeuvre comprend principalement :

1) des chansons,
2) un Magnificat,
3) des Messes sur teneur profane («le bien que j'ai par joie d'Amour conquis»),
4) 8 psaumes en forme de motets à 4, 5 et 6 parties, où il n'emploie pas les mélodies traditionnelles,
5) 2 séries complètes d'harmonisations des psaumes, dont l'une, note contre note et l'autre, en contrepoint fleuri.

La première fut publiée à Genève en 1565, et porte, outre les psaumes, l'Avertissement en vers de Théodore de Bèze à l'Eglise de Notre-Seigneur, des prières mises en musique, les Dix Commandements, le Cantique de Siméon, et les prières avant et après les repas. Les 4 parties sont en regard, le Supérius et le Ténor sur les pages de gauche, le Contra et la Basse sur la page de droite, selon le schéma suivant:

SUPERIEURS	BASSE
TENOR	CONTRA

Les textes de toutes les strophes y figurent, ainsi que les noms des auteurs, Théodore de Bèze et Clément Marot. 17 psaumes ont le Cantus Firmus au Soprano, tous les autres l'ont au Ténor. L'harmonie utilise exclusivement les accords de 5te ainsi que leurs premiers renversements. La Quarte et Sixte est exclue, on trouve quelquefois le retard de la 3ce aux cadences marquant les fins de périodes : l'ensemble donne une impression de robuste simplicité et d'unité avec la mélodie.

Goudimel ne s'est pas gêné pour employer parfois des sensibles dans l'harmonisation d'une mélodie qui n'en comporte pas ; on peut constater les mêmes tendances chez nombre de ses contemporains. Le temps vient, où, peu à peu, les 8 modes du plain-chant commencent à céder la place au mode Majeur et au mode mineur. Par prudence, et pour ne pas encourir la fureur de Calvin, Goudimel écrit en Préface de ce recueil :

«Nous avons ajouté au chant des Psaumes en ce petit recueil à trois parties, non pour induire à les chanter en l'Eglise, mais pour s'éjouir en Dieu, particulièrement ès maisons, ce qui ne doit pas être trouvé mauvais, d'autant que le chant duquel on use en l'Eglise demeure en son entier comme s'il était seul».

La deuxième série de Psaumes en contrepoint fleuri a été écrite et même publiée avant la première (note contre note), en 1564, mais, comme on ne la connait que par l'édition de 1580, dont l'unique exemplaire complet en 4 volumes pour chacune des 4 voix se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal, la date postérieure a prévalu, d'autant qu'on ne possède qu'une partie de Ténor de l'édition de 1564. Henry Expert a publié intégralement cette série de Psaumes, mettant les voix en partition, ce qui permet d'en mieux apprécier la beauté. Dans l'exemple musical suivant, nous avons écrit la partie de Ténor en Semi brèves et en minimes, afin de la mettre davantage en évidence.

Ps. 137, (super flumina Babylonis).

Supérius
Contra
(CHORAL) Ténor
Basse
E-tant as-sis aux rives a-qua-ti-ques, de Ba-by-lon, plo-rions
mi-lan- co-li - ques, nous sou-ve-nant du pa-ys de Si-on, et, au mi-lieu
de l'ha-bi-tation où, de re-grets, tant de pleurs é-pandi-es, aux saules
verts, nos har-pes nous pen- di - mes.

Contrairement à l'édition de 1565, ce sont les psaumes avec Cantus Firmus au Soprano qui sont les plus nombreux, soit 135 contre 15 au Ténor ; 8 psaumes écrits à voix égales sont susceptibles d'être chantés par 4 voix de Femmes ou 4 voix d'Hommes une octave plus bas ; des accords nouveaux apparaissent : ils sont amenés par les dessins du contrepoint **et non en tant qu'accords.** Sur le plan pratique, il faut très souvent transposer ces psaumes, trop aigus ou trop graves, mais il est probable qu'au XVIème siècle, la transposition devait se faire automatiquement afin d'adapter les textes à l'étendue moyenne de chaque voix. On avait, beaucoup moins qu'à notre époque, le souci d'intonations prises en fonction d'un diapason fixe.

Un musicien peu connu, cité par O. Douen sans qu'il en mentionne l'édition est Pascal de l'Estocard, né à Noyon, comme Calvin, auteur, comme Claude le Jeune, d'Octonaires de la Vanité et Inconstance du Monde, mais aussi

de 150 psaumes à 5, 6, 7 et 8 voix sur textes de Clément Marot et de Théodore de Bèze, et sur mélodies traditionnelles. L'édition date de 1585, à Genève.

Le dernier, mais non le moins important des compositeurs de la Réforme est Claude le Jeune, né à Valenciennes en 1528, et mort à Paris en 1600. Son oeuvre religieuse est aussi importante que celle de Goudimel, quoique moins connue, malgré les éditions modernes dûes à Henry Expert. Il harmonise les Psaumes à 4 parties, note contre note, selon la technique de la musique mesurée à l'Antique, et aussi à 3, 4, 5 et 6 voix, avec le chant traditionnel. On lui doit aussi des psaumes en forme de motet dans lesquels il fait oeuvre entièrement originale. Dans d'autres, il emploie avec la plus grande liberté des mélodies connues. Parfois, il utilise des textes de Marot et de Bèze, comme dans le Dodécacorde, où il associe les mélodies traditionnelles assorties d'accompagnements sur les 12 modes authentes et plagaux de l'Eglise Catholique, codifiés par Glaréan. Parfois aussi, sur des vers mesurés à l'Antique d'Antoine de Baif et d'Agrippa d'Aubigné, il écrit la musique des 150 psaumes. Les éditions de ses oeuvres furent très nombreuses et assez fragmentées. La plupart d'entre elles parut après sa mort, grâce aux soins de sa soeur et de sa nièce. On lui doit aussi une Messe Catholique (ad placitum), dont la date d'édition est posthume, 1607), mais dont on peut supposer qu'elle fut écrite pour remercier Jacques Mauduit de l'avoir sauvé, et d'avoir conservé ses oeuvres pendant les troubles des Guerres de Religion. En effet, Mauduit sauva Claude le Jeune pendant le siège de Paris en 1590, et conserva un certain nombre de ses manuscrits, notamment le Dodécacorde.

En Angleterre, la rupture avec Rome fut plus lente que dans les autres pays, notamment ceux du Nord de l'Europe, comme le Danemark, par exemple. La situation demeure incertaine pendant près d'un siècle: Il y avait en Angleterre moins d'abus de la part de l'Eglise et moins de scandales qu'ailleurs, mais la volonté du Roi était déterminante, et le peuple lui-même en voulait aux privilèges et aux biens du Clergé. Enfin, le niveau culturel en matière religieuse était remarquable à cette époque en Angleterre : il y eut des humanistes catholiques de Renom, comme Colet, Fischer et Thomas More. Le Luthérianisme ne trouva donc pas le terrain préparé pour sa diffusion.

En fait, le changement fut décidé par Henry VIII en personne, non pour des motifs doctrinaux, mais par volonté d'autocratie et pour d'autres motifs strictement personnels. Il exigeait du Pape la dissolution de son mariage avec Catherine d'Aragon pour épouser Anne Boleyn dont il s'était épris. Le St-Siège, sans céder sur les principes, chercha à gagner du temps, mais Henry VIII las d'attendre une solution conforme à ses désirs voulut se soumettre l'Eglise et la détacher de Rome. Il pouvait déjà contrôler les rapports de son Clergé avec le Pape et n'eut aucun mal à recruter une assemblée de théologiens prêts à décréter tout ce qu'il voulait. Thomas Cromwell, Chancelier habile et entreprenant fit proclamer le Roi en 1532 unique protecteur de l'Eglise Anglaise. Thomas More et le Cardinal John Fischer payèrent de leur vie leur attachement à la foi catholique, apostolique et Romaine, tandis que d'autres prenaient la route de l'exil. Le culte demeura presque sans changement, et la hiérarchie elle-même fut conservée sans pour autant reconnaitre l'autorité du Pape. Les prêtres reçurent l'autorisation de se marier et presque tous les monastères furent supprimés. Il est donc manifeste que l'hérésie en matière de doctrine est à peu près nulle. Henry VIII s'était même vu décerner le titre de «Defensor Fideis» en raison de ses polémiques avec Luther.

Mais les évènements qui se déroulèrent entre 1530 et 1560 rompirent bon nombre de liens qui unissaient les Iles Britanniques au continent, mettant fin à la continuité des échanges culturels anglais et écossais en apportant de profondes transformations dans l'ensemble du pays. Henry VIII se prononça en faveur de Charles-Quint contre François 1er, rompit comme nous l'avons vu, avec l'Eglise catholique, et devint définitivement Chef de l'Eglise d'Angleterre en 1535, après s'en être fait proclamer protecteur suprême !

D'abord, la suppression des monastères provoqua dans tout le Royaume la diffusion des connaissances et de l'expérience musicale accumulées depuis des siècles. Malheureusement, une grande partie de cette musique sacrée tant en plain-chant qu'en polyphonie disparut ou fut détruite pendant la Réforme, et ce que nous en connaissons repose sur les manuscrits échappés à la négligence ou aux ravages du fanatisme. Bien des musiciens de monastères comme Thomas Tallys ou Christopher Tye furent obligés de trouver de nouveaux emplois à la Chapelle Royale ou dans les nouvelles Cathédrales de l'Eglise Réformée. D'autres, comme Taverner, renoncèrent tout-à-fait à la musique. D'autres, en firent des postes de précepteurs ou de secrétaires dans les familles de la Société nouvelle. Le partage des terres et des richesses des monastères entre le Roi et ses principaux courtisans, ainsi que leurs amis, le nombre toujours croissant des riches marchands imitant le mode de vie de ceux dont le rang social était plus élevé que le leur, bourgeois gentilshommes avant la lettre, (3) la fondation de nouveaux Collèges dans les Universités d'Oxford et de Cambridge des dons accordés aux anciens Collèges, tous ces évènements contribuèrent à préparer le terrain où les germes nouveaux de l'humanisme et de la Renaissance italienne devaient prendre racine. Les évènements de la Réforme et des années suivantes finirent tout de même par s'estomper et ne constituèrent plus d'obstacles sérieux à l'arrivée ininterrompue d'artistes venus des Flandres, d'Italie, d'Allemagne ou même d'Espagne. Des musiciens étrangers, tels que Philippe de Mons ou Cabezon visitèrent l'Angleterre et se mêlèrent aux artistes anglais. La Maison du Roi, celles de la grande noblesse et de ses successeurs placèrent dans leurs collections de manuscrits des répertoires de danses françaises et italiennes parmi les plus récentes, remplacèrent la Basse-Dance par des danses nouvelles : pavanes, gail-

lardes, branles divers, tant il est vrai que si l'on veut élargir le sens de musique réformée, il ne faut pas en négliger, surtout en Angleterre, l'aspect profane. Les descendants d'Henry VIII, furent, comme leur père, grands amateurs, et amateurs éclairés de musique. Christopher Fye (1500-1573) créa l'Anthem, équivalent du Motet Protestant. En 1541 ou 1542 il est maitre de choeurs à la Cathédrale d'Ely ; en 1545, il est maitre de musique à Cambridge et devient maitre de musique d'Edouard VI. En 1553, il compose une version métrique anglaise des Actes des Apôtres, qu'il dédie au nouveau Roi ordonné prêtre en 1561, il devient Recteur de Donington. Il est l'auteur de musiques sacrées sur textes latins et d'oeuvres sur textes anglais, d'un tour plus simple et plus populaire.

La position des compositeurs vis-à-vis de la Réforme Anglicane reste double : certains d'entre eux restent fidèles à leur foi ancienne et ne s'en cachent pas. D'autres acceptent la Réforme comme un fait accompli, et dirigent leurs efforts vers les Anthems, les Offices et de nombreuses versions des Psaumes. Bien des mélodies figurant dans les Psautiers Anglais viennent en particulier des textes de Marot et de Calvin ; d'autres furent mis en musique par des Anglais qui montrèrent bientôt autant d'habileté dans l'art de composer une musique nouvelle et simple que Goudimel et ses compatriotes.

La réforme favorise donc l'activité musicale de l'époque troublée précédant le règne d'Elisabeth 1 (1559-1603). Après 1560, les madrigaux italiens commencent à circuler dans les milieux musicaux anglais. La collection des livres de musique à plusieurs voix (Fellow's Library de Winchester College), contient un choix des meilleures chansons françaises et des madrigaux italiens des quelque vingt années précédentes. Les familles, même de condition modeste, ont leurs livres de musique, leurs instruments, leurs musiciens de prédilection et parfois même, leurs compositeurs attitrés. En plus des nombreux professionnels, il y avait des gentilshommes compositeurs tels que Thomas Whythorne, Michaël Cavendish, Anthony Holborne, Sir Ferdinando Holborne, et John Cowden. 3 méthodes pour le luth et une pour le cistre et la guiterne paraissent entre 1560 et 1570, toutes traduites du Français. Les **Cantiones Sacrae quae ab argumento vocantur** de William Byrd et Thomas Tallis, imprimées en 1575 représentent les débuts d'un monopole d'imprimerie accordé pour 21 ans par la Reine à ces deux compositeurs. De 1575 à 1587, on ne publie pas de musique nouvelle à Londres, à l'exception de Psaumes mis en musique.

A la mort de Thomas Tallis en 1585, William Byrd confia le monopole de l'imprimerie à un homme d'affaires entreprenant, Thomas Bast, qui en fit un élément important de la vie musicale Anglaise, et fit publier son premier livre au début de 1588, «Psaumes, Sonnets et Chansons», de William Byrd.

C'est le plus grand polyphoniste anglais du XVIème siècle, et il peut être comparé à Lassus, Claude le Jeune et Palestrina. Ses oeuvres complètes remplissent 20 volumes et leur variété est infinie, tant pour le rite anglican que pour le rite catholique. Elles comprennent des oeuvres pour clavier des fantaisies, des danses, des oeuvres de plain-chant, des variations pour ensembles de violes, des musiques de scène (masques), des madrigaux, des mélodies avec accompagnement de violes. Compositeur éminent, il fut aussi le professeur le plus renommé de toute l'Angleterre, et il y a peu de compositeurs de la fin du Règne d'Elisabeth I et de Jacques 1er qui n'aient bénéficié de son enseignement. Catholique fervent, il fut le musicien des souverains protestants. Etranger aux contestations religieuses, il compose pour le Temple autant que pour l'Eglise (Missae Graduales à 3, 4 et 5 voix). L'aspect anglican de son oeuvre se manifeste par des Anthems, -le mot est dérivé du Français Antienne,- motets polyphoniques a capella et sans solistes. Sa musique sacrée dans les deux rites révèle une incomparable maitrise du contrepoint associée à une perception très fine de la musique des mots et des phrases, **ce qui n'est pas toujours le cas chez les polyphonistes**, et une connaissance approfondie des ressources de la voix humaine. Son sens intériorisé de la piété faisait peu de cas des schismes dogmatiques : Byrd se souciait fort peu que Dieu fût honoré en Anglais plus qu'en Latin, en polyphonie, en psaumes métriques, par un choeur ou par une seule voix. Sa musique pour clavier est également parfaitement adaptée au Virginal ou au Harpsichord : les mélodies se répondent, les harmonies sont fermes, les variations ingénieuses ; l'écriture adaptée au style de l'instrument, crée un équilibre entre des tendances contradictoires, mais toujours au profit de l'émotion. Les pièces qu'il a composées, dont un certain nombre sont regroupées dans le «Fitzwilliam Virginal Book», tranchent par leur fermeté sur le caractère tant soit peu ornemental et quelque peu joliment superficiel de certaines autres pièces, au demeurant fort agréables. Certaines d'entre elles annoncent directement Haendel. Ses Fantaisies «In Nomine», ses danses, canons et variations pour ensembles de violes démontrent comment son style savant, -mais pas pédant-, domine les essais encore incertains de ses prédécesseurs. Ses chansons présentent un autre aspect de son génie musical : elles procèdent en dernière analyse des lieder germaniques de Forster et Senfl, et atteignent avec lui leur niveau le plus élevé.

Thomas Morley qui fut l'élève le plus doué de William Byrd, est le créateur du Verse Anthem. Le Verse Anthem de Morley, «After the Death», est une paraphrase du «de Profundis». Morley aime employer les contrastes entre solistes et choeurs, un peu dans le style italien du madrigal dramatique, mais, le style de Morley s'adapte parfaitement aux textes de la langue anglaise à laquelle il applique un chromatisme expressif.

Orlando Gibbons aime à méditer sur le tragique de la destinée humaine : son écriture, plus mouvante que la polyphonie de Byrd, convient à son génie tragique, (Ps. 6 de la Pénitence). Le texte des oeuvres de Gibbons fut publié par la Tudor's Church Music et par les Presses d'Oxford.

Mais la plus grande partie de la musique anglaise, anthems, offices, versets, répons demeurait sous forme manuscrite, bien que d'excellentes mises en musique des Psaumes fussent composées par des maitres tels que Cosyn, Daman et Allison. Il en était de même du répertoire instrumental toujours croissant pour ensemble de violes, (Christopher Tye, Thomas Tallis, Robert Whyte, Mundy, Phillips, et d'autres encore), pour luth seul, et pour clavier.

Le Fitzswilliam Virginal Book révèle en tout cas que les 300 morceaux dont il se compose prouvent que le style propre à la musique anglaise de clavier était déjà complètement formé aux environs de 1590. La plus grande partie de cette musique était écrite pour le clavecin, le Virginal ou le clavicorde. De son côté, le répertoire d'orgue avait décliné, surtout à cause du zèle parfois fâcheux des plus farouches partisans de la Réforme, et aussi en raison de la vente et de la destruction de la plupart des orgues d'église. Ces évènements, tristes résultats de la bêtise, de l'intolérance et du fanatisme, se reproduiront, moins d'un siècle plus tard, sous la dictature d'Olivier Cromwell. En ce qui concerne la période qui nous occupe, l'orgue ne rentrera en grâce que dans les dernières années du règne de Jacques 1er, tant à l'Eglise qu'à la Chambre, où il servait de Basse Continue.

Il n'en reste pas moins que la musique sacrée de la Réforme en Angleterre, reste dominée par la personnalité riche et variée de William Byrd, qui semble d'autant plus intéressante qu'elle s'exprime dans tous les domaines.

Nous pensons bien, au cours de cette étude n'avoir pu aborder en détail tous les aspects d'un siècle tourmenté s'il en fut, et dont on peut dire qu'il a subi les conséquences d'un effondrement annoncé dès le XIVème siècle. Sur les ruines amoncelées de la civilisation gothique occidentale, sous la poussée d'un art nouveau surgi de la redécouverte de la pensée gréco-romaine, la musique seule semble avoir gardé sa place, et, de tous les bouleversements apportés par la Renaissance et la Réforme, elle semble, parce que **ceux qui l'ont servie** ont su conserver les techniques encore irremplaçables du Passé, ouvrir toutes grandes les Portes de l'Avenir. Au sein des luttes fratricides entretenues par les politiques et attisées par des diviseurs de conscience, il semble que ce soient encore les musiciens qui aient fait preuve de la tolérance la plus grande. Certains, et non des moindres ont été victimes de ces luttes, mais en tout état de cause, et quelle qu'ait été leur prise de position, ils ont, peut-être, sans le savoir, choisi la meilleure part :

ELLE NE LEUR SERA POINT OTEE.

NOTES

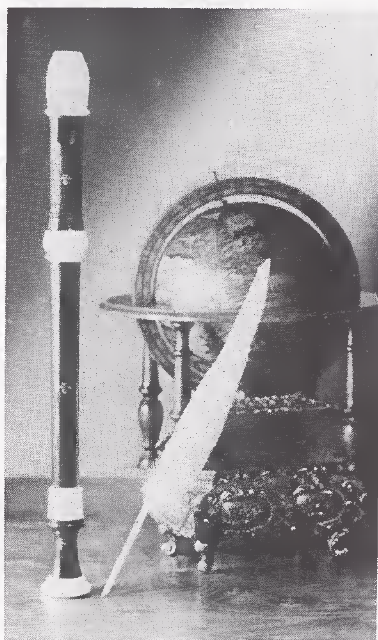
(1) Il y aurait beaucoup à dire sur Baif, réformateur de l'orthographe, et on pourra lire avec profit les «Etrennes de Poésie», où il met au point une orthographie rigoureuse des phonémes,dont le principe est : lettre pour lettre et son pour son, ce qui n'est pas sans rapport avec la musique (en dehors même de la musique mesurée à l'Antique). Nous pourrons expliquer pourquoi.

(2) Note ajoutée dans le Choral Luthérien emprunté au Psautier de Strasbourg.

(3) Les fils de la haute bourgeoisie anglaise inscrits à Cambridge ou Oxford étaient portés sur les Registres d'inscription avec la mention suivante inscrite en regard de leur nom : S. NOB (Sine Nobilitate).







AUTOUR de FLORENT SCHMITT

par
Yves HUCHER

Professeur de lettres, Musicologue

Florent Schmitt au programme du baccalauréat ! Qui ne s'en réjouirait ?... Cela compense un peu le «purgatoire» très prolongé dans lequel l'oublient les grandes associations symphoniques, et l'ignorance où le tiennent concertistes et chorales ! Mais n'en est-il pas de même pour Ropartz, Dukas ou Roussel, et même pour Honegger et Poulenc ?

Réjouissons-nous donc pour une fois...

Et puisque l'analyse du **«Psaume XLVII»** a été donnée dans le supplément au numéro 252 de l'Education Musicale, c'est le compositeur que je me propose de faire revivre ici. Quelques lecteurs retrouveront dans ces lignes des souvenirs et des réflexions qu'ils ont... déjà lus quelque part.(1) Ils voudront bien m'en excuser car c'est pour les autres, pour tous les autres, que j'écris. Et puis quoi ! A l'heure du béton et des tours, des ordinateurs et de l'électronique de «l'incompréhensible-à-tout-prix» dans le style ou la peinture et des machines à «faire» de la musique dans des laboratoires industriels et souterrains, est-il défendu de laisser avant tout parler son coeur et d'évoquer un «créateur» qui ne s'est jamais soucié d'honneur ni piqué de gloire et n'a jamais cherché à se défendre ni à justifier son oeuvre, - encore moins à en donner des commentaires : **«J'ai fait mon oeuvre ; je n'ai plus à en parler : je ne suis pas un placier !»**

Mais nous qui l'avons bien connu, admiré, aimé, et qu'il a honorés de sa confiance et sûre amitié, nous avons le devoir d'en parler et de tout faire pour que vive - revive ? survive ? comment faut-il dire ? on ne sait plus très bien ! - une oeuvre qui honore la musique française et a tellement enrichi la première moitié de notre siècle...

Toute notre amitié tient entre deux rencontres...

1949. Un dimanche matin d'hiver. Devant deux salles du Théâtre du Châtelet archi-combles, je présente un «concert Educatif Colonne» comme je l'ai fait durant plus de quinze ans. Le programme s'achève par la **«Tragédie de Salomé»**. Au concert de 9 h., j'ai fait un parallèle entre Florent Schmitt et Gustave Flaubert : ça a bien marché, 10 h30 en entrant en scène pour le second concert, j'apprends que «Il est là !». Or, je ne le connais que de réputation... et on le dit terrible en particulier avec ses «présentateurs»: Après mille hésitations - le temps de tout le concert ! - je risque mon parallèle. Tout va bien. Même triomphe pour l'oeuvre de la part des jeunes tournées vers «sa» loge. Quelques minutes plus tard, au foyer, Florent Schmitt est là, portant avec élégance sa taille moins que moyenne, lorgnon, noeud papillon plus ou moins en bataille, un regard... qui se fixe de loin sur ceux qu'il ne connait pas, une barbiche que la colère doit faire vibrer de tragique façon.

Et sans autre préambule, j'entends cette voix à la fois fluette et forte : «J'ai aimé ce que vous avez dit. Voudriez-vous m'apporter cela chez moi ?...»

Avril 1958. A la Cité Universitaire. Un concert de ses oeuvres - il a horreur du mot «festival» car pour lui un concert devrait toujours être une «fête» - On finit par **«Enfants»**, dans la version orchestrée en 1951, de sa «Suite pour piano», op. 94. (2) Il répond inlassablement à toutes les questions que lui posent les étudiants. A presque toutes, car il me renvoie la balle pour celles qui portent sur son oeuvre.

C'est la dernière fois que je le vois en public. Vision heureuse car je ne sais pas que c'est la dernière fois...

Trois mois plus tard, en effet, au milieu de l'été qui vide Paris de ses habitants, Florent Schmitt nous quittait, sans bruit, très doucement, regrettant - j'en ai recueilli l'aveu à l'Hopital américain de Neuilly où il allait mourir - de partir sans avoir revu «son» **Oriane**, (3) mais encore auréolé du triomphe que venait de connaitre au Festival de Strasbourg sa **Seconde Symphonie**, nous laissant pour oeuvre posthume sa **Messe en quatre parties** - opus 138 et ultime, qu'il venait d'achever - qui fut créée, par la Chorale Kreder et Henriette Puig-Roget à l'orgue, le 10 octobre 1958, en l'Eglise St-Pierre de Chaillot, où se réunirent dans une même ferveur tous ceux qui ne s'étaient pas trouvés à Paris pour accompagner Florent Schmitt à sa dernière demeure, au cimetière de Bagneux...

La 2ème Symphonie et la Messe, deux oeuvres qu'une énumération même rapide de son oeuvre ne devrait jamais passer sous silence, deux oeuvres que nos orchestres sym-

iques et nos chorales ont le devoir d'inscrire à leur toire...

: la **Symphonie**, ces notes que j'ébauchai durant la ition au Théâtre des Champs-Elysées :

Jn rythme... la harpe égrène quelques notes. Longue xible mélodie du cor anglais. Reprise par le violon, elle tre dans tout l'orchestre. Epanouissement. Joie».

!e mouvement. Emouvante méditation. Des timbres à pur. Tout cela dans de mystérieuses harmonies qui nt intensifiées puis sont retombées de façon impres- iante».

II. La joie est revenue, exubérante, joie de jeunesse, /siaque. Couleurs. Rythmes syncopés, heurtés. Miracle jnesse...»

: de la **Messe**, l'ultime note de la main du compositeur : **nai 1958»**, en parallèle avec cette mention : **«15 août . Kiruna»**, - ce qui est assez dire - Gustave Samazeuilh t le premier la remarque - combien cette oeuvre évoque la pensée de l'auteur, le souvenir d'une merveilleuse : nordique, vécue en la ville la plus septentrionale de e, au cours du dernier voyage sur cette terre que fit, : et vif avec ses 87 ans, notre Florent Schmitt...

orent Schmitt et les jeunes... Oui ! J'y reviens...

elui qui fut pendant dix ans le critique musical du jour- **.e Temps** - 1929-39 - ne s'est pas contenté en effet de uler sur les auteurs consacrés des jugements hardis, endants et même révolutionnaires (4). Ils sont nom- ceux d'entre nos «jeunes» qu'il a découverts, encou- , soutenus, imposés. Henri Barraud, Claude Delvin- :, Henri Martelli, Paul Le Flem, Tomasi, Mihalovici, el-Lesur : quelques noms parmi tant d'autres... Et nent ne pas citer, à titre d'exemple du «ton» sur lequel nt Schmitt prenait parti, ces quelques lignes sur la **phonie** de Raymond Loucheur : **«Je le dis hautement, ns la Symphonie de Raymond Loucheur, non pour hef-d'oeuvre - puisque ce mot que de malencontreux ; appliquèrent à tant de pages bâtardes a perdu à peu toute signification - mais pour une oeuvre absolument rquable, une des plus remarquables en bref de ces dix ères années, non seulement par le souffle généreux, nt, qui de bout en bout l'anime, l'originalité et la pro- n des idées, mais aussi par cette rare maitrise dont té- ne sa réalisation»**.

orès Schumann et Berlioz, Florent Schmitt inscrit son parmi ceux, bien rares, qui, compositeurs eux-mêmes, it parler de leurs cadets avec clairvoyance et enthou- ie. Pour cela, il n'est que d'être généreux...

-, la générosité me semble bien en fin de compte la ver- ominante de Florent Schmitt. On objectera certaines es «vengeresses», certains mots historiques, certains nents à l'emporte-pièce animés d'une ironie mordante, jui ne pardonnait pas ! Oui ! Mais générosité n'est pas llage ! La vraie générosité est le propre de celui qui it avec discernement ceux à qui elle s'adresse et qui, te, comme la véritable amitié, n'établit plus de degrés dans l'affectueuse sympathie, et se donne tout entière et pour toujours. Florent Schmitt qui fut un lycéen aussi brillant en latin qu'en algèbre, avait lu Pline, Sénèque et Montaigne... et n'en rougissait pas ! Et s'il fut le contraire d'un pédagogue, d'un chef de file, d'un chef d'école - ou pire encore de «patron d'une chapelle» ! - avec tout ce que cette abstention comporte de risque pour le compositeur ! - il aime les jeunes et leur consacra une bonne part de son oeuvre.

En parcourant son catalogue, ne trouvons-nous pas, en effet, **Huit pièces sur cinq notes** (1906), pour piano à 4 mains, et **Huit courtes pièces pour préparer l'élève à la musique moderne** (1907). Voici, de la même année les adorables **Puppazzi** et, beaucoup plus tard, et dans l'oeuvre vocale, le **Conseil tenu par les Rats** (1950), issu de la même verve que les choeurs **A contre-voix** (1943) ou **En bonnes voix** (1938).

Et voici **Une semaine du Petit Elfe Ferme-l'oeil**, une suite pour piano à 4 mains (5), datée de 1912, qui, orchestrée, donna en 1924 un ballet. Après Shakespeare, Flaubert, Verlaine et Maeterlink, c'est Andersen, l'un des plus aimés des enfants, qui inspire le musicien, si à son aise dans ce **«paradis interdit aux personnes raisonnables»** ! C'est que Florent Schmitt réserve à ce conte toute sa douceur, sa gentillesse, sa prodigieuse imagination d'enfant et sa certitude puisée dans le rève de demeurer jeune éternellement.

Cette jeunesse de Florent Schmitt...

Elle n'est pas seulement dans l'inébranlable vitalité qui lui permet, lors de son dernier voyage, d'arriver, sous une pluie fine, le premier au sommet d'une côte que les autres voyageurs, priés de descendre d'un autocar poussif montaient en soufflant et geignant...

Elle est dans la vitalité créative que permet celle de l'esprit et que manifeste son inaltérable impatience.

L'impatience de Florent Schmitt - celle de tous les vrais «jeunes» ! C'est ce mot si poétique à un conducteur qui respecte tous les sens giratoires : **«Mais dépêchez-vous donc !**

Si nous étions en avion, vous feriez le tour de chaque étoile !»

C'est cette façon de vous prendre par le bras et de vous dire, à plus de 80 ans : **«Venez ! Je vais vous faire traverser cette rue un peu trop encombrée...»**.

C'est - comme je l'entends encore ! - cette boutade après l'ultime concert à la Cité Universitaire que j'avais présenté : **«Vous attendez toujours un mois pour m'apporter le texte de vos présentations... Ça sera pareil cette fois ! La prochaine fois, au lieu de parler sans notes, prenez vos papiers : comme ça, vous les aurez tout de suite pour me les donner...»**

La «prochaine fois», ce devait être en novembre 1958, lors de l'hommage que la Société Nationale de Musique qu'il avait présidé lui rendait par un concert qui volontairement regroupait de Florent Schmitt quelques oeuvres dictées par le plus jeune humour, **la Sonate libre en deux parties enchainées** pour piano et violon, **le Sextuor de clarinet-**

tes, le **Quatuor «Pour presque tous les temps»** (flûte, violon, violoncelle et piano) et **Introit, Récit et Congé**, - des oeuvres chargées d'un numéro d'opus supérieur à 100 et toutes écrites dans les dix dernières années...!

Mais jeunesse, impatience, cela n'exclut pas le travail lent et prudent, ni la méthode dans la composition...

«J'ai planté des salades dans mon jardin toute la matinée. A la fin j'en avais assez, et pour les dernières, j'en mettais deux ou trois pieds ensemble. C'est curieux ! MOI QUI AI TANT DE PATIENCE POUR MON TRAVAIL, pour toute autre chose, il faut que ce soit fait en un clin d'oeil».

Citation capitale qui s'éclaire du souvenir que je conserve de Florent Schmitt à sa table de travail où je le surprenais presque toujours lorsque j'arrivais en fin de matinée pour des entretiens grâce auxquels j'ai pu écrire le livre où il est partout présent (6).

Il était à cette petite table depuis l'aube. A portée de la main, sa gomme et son grattoir, **«deux instruments de travail essentiels»**, - des gommes minutieusement choisies, des grattoirs qu'il ne laisse qu'à son ami Maurice Delage le soin d'affuter ! Des jeux de plumes qui viennent d'Angleterre. **«Toutes les autres sont mauvaises»**, me dit-il en me demandant de lui en rapporter à l'occasion d'un voyage outre-Manche. Et pour le papier réglé : **«Envoyez-moi**, écrit-il à un ami, **de ces bienheureux cahiers d'au moins quarante portées pour que l'orchestre y soit à l'aise».**

Mais ouvrons un manuscrit. Ecrire le texte n'est plus pour le compositeur travail purement matériel : cela procède de la composition même. Ce lyrique, toujours maitre de soi, trouve dans le souci de bien écrire, un point d'appui, une assurance de modération. Cet architecte dessine la page orchestrale, et les portées qu'il superpose ont la clarté d'un plan établi au millimètre. C'est le travail de l'artisan, soigneux d'un art méticuleux où rien n'est laissé au hasard. Pas une barre de mesure qui ne soit tirée à la règle. Pas une note qui ne soit clairement déchiffrable. Ses soins les plus diligents il les réserve pour les points, les accents, les liaisons.

Même soin dans les précisions données aux exécutants, car il se défie de leurs fantaisies, de leurs libertés d'interprétation. Ici, on lit : **«L'auteur prie l'interprète d'observer scrupuleusement les indications de nuances et de mouvements»**. Et pour les basses du **Psaume** : **«Si l'on ne peut atteindre cette note grave, ne pas chanter à l'octave supérieure».**

Il en était déjà ainsi pour son opus 1, **O Salutaris**, où l'indication de mouvement **«Lent»** a été corrigé bien des années plus tard par **«calme, sans lenteur»**. Il en était encore ainsi lorsque je le voyais corriger les épreuves de son **Quatuor, op. 112**, créé en 1948 par le Quatuor Calvet, pour lequel il a noté sur un petit carnet qui ne le quitte guère : **«1ère. mesure de (13) : ff omis pour le 1er violon»**. «2e mesure de (14), un signe de liaison manque au violoncelle». Sur la 1ère mesure de (26), j'ai lu la mention au crayon, dans le **Finale** : **«Vérifier le premier violon au quatrième temps»**.

C'est cet amour du travail bien fait qui donnait à Florent Schmitt le droit d'être particulièrement sévère avec ses interprètes ; c'est ce qui lui mettait dans les yeux ce sourire heureux que je lui vois encore, ce jour où il me dit : **«Je n'ai pas fait grand-choses ce matin. Mais je suis bien heureux : j'ai trouvé un bel accord...»**

Et c'est pourquoi il pouvait dire avec Flaubert : **«J'aime mon travail d'un amour frénétique et perverti, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre».**

A méditer...

«Mon rêve ?... Ecrire dix pages par an et les déchirer...»

«Toute oeuvre s'élabore par de mystérieux agencements aussi inconnus le plus souvent du créateur que de l'auditeur. On fige le malheureux dans une idée qu'on l'oblige à préciser. On l'aiguille vers sa «voie», chose désastreuse. Et, chose plus désastreuse encore, on le rend outrecuidant, vice rédhibitoire au début d'une carrière d'artiste...»

Sur les productions de certains adeptes des écoles avancées, qui n'ont qu'un souci, se faire jouer, et pour eux il a ce néologisme vengeur : **«les m'as-tu-ouistes»** : **«Disons-le sans ambages, ces creuses petites machines sont à plusieurs degrés au-dessous de zéro».**

Ce qui ne veut pas dire qu'il faille abuser des oeuvres consacrées : **«Il est bon de tenir en réserve, dans une demi-virginité, quelques belles oeuvres, même quand elles sont des chefs-d'oeuvre. (...) Aujourd'hui, on prostitue les chefs-d'oeuvre. Bientôt, on jouera Parsifal dans les intermèdes de football, et l'Actus tragicus dans les bistrots de nuit !».**

Sur la place du créateur : **«Pourquoi faut-il qu'il y ait toujours entre les artistes et la foule cette dissonance d'un demi-siècle ?»**

Sur les «affinités», Florent Schmitt répond à un questionnaire de Jacques Chailley : **«Des affinités ? Dieu m'en préserve ! En dépit de la mode actuelle des «retours à...» sans allers ! Des antinomies ? Peut-être, mais sans le faire exprès. En tous cas, si j'ai subi l'influence de l'auteur de Saint-Mathieu et de l'Actus tragicus, que d'ailleurs j'admire autant que ceux qui croient l'admirer, je veux penser qu'elle aura été tamisée : quelques autres, non moins grands, Haydn, Schumann, Chopin, Lalo, Chabrier, Fauré (...) ne sont tout de même pas passés sans laisser de traces...»**

LE «PSAUME» EST-IL UN ORATORIO ?

L'oratorio est une grande cantate, de caractère religieux puisque cette forme de composition a pour origine les jeux liturgiques et mystères que les «Oratoriens» (d'où son nom») de Saint Philippe de Néri donnaient au XVIe siècle au public romain, sous une forme qui a pu être dramatique à l'origine par la présence même de plusieurs personnages.

On date généralement la naissance de l'oratorio de **l'Anima de Corpo**, de Cavalieri (1600). Carissimi, vers le milieu du XVIIe siècle, y introduit le récitant et fait évoluer le genre vers la musique de concert. Charpentier, Bach et Haendel, entre autres, portent l'oratorio à son apogée, tan-

dis que Haydn l'étend, avec **Les Saisons**, au domaine profane, Beethoven, Schumann et Mendelssohn, mais aussi Berlioz, Liszt et Franck lui conservent son droit de cité dans la musique du XIXe siècle, ce que le XXe siècle confirme amplement de plusieurs manières et en particulier avec Darius Milhaud et Arthur Honegger.

Ce dernier rend au récitant son rôle parlé avec **La Danse des Morts**, et, pour Honegger, dans **Jeanne au Bûcher**, les «rôles» de Jeanne et de Frère Dominique sont également entièrement parlés.

Enfin, comme la cantate, l'oratorio est une forme où alternent aria et arioso, récitatif, duo, trio et choeur. Honegger, lui, utilise les éléments les plus divers, de la chanson populaire au choral, et des airs de danse aux pages symphoniques et aux choeurs.

Mais cet aperçu serait très incomplet si l'on ne signalait, de Bach à nos modernes, l'importance de l'orchestre.

Cette dernière caractéristique et le «sujet» purement religieux sont les deux éléments essentiels qui rattachent le «Psaume» de Florent Schmitt à l'oratorio. Mais il s'en distingue par un point capital de sa structure : au lieu d'être constitué de différents «numéros», **Le Psaume** forme un ensemble qui doit son unité à l'emploi de thèmes ou de motifs cycliques.

Dans sa structure, on peut cependant y voir deux blocs - qui lui ont valu les épithètes de «titanique» ou de «cyclopéen» -, qui encadrent une partie médiane, lente et expressive.

Le «matériel» est important : à la masse chorale qui doit être fournie et d'où s'élèvera la voix du soprano solo, répond un orchestre qui requiert bois, trompettes et trombones par trois, 4 cors, 2 harpes, les cordes, la percussion, - un ensemble auquel l'orgue apporte plus que son soutien.

Si l'on tient compte de la diversité de moyens et de forme que le XXe siècle a apportée à cette forme musicale, on peut dire que **Le Psaume** de Florent Schmitt est bien un oratorio, par son caractère religieux et l'importance des choeurs et de l'orchestre.

Quelques jugements... et une boutade.

Norbert DUFOURCQ : **«Par-delà Franck, Gounod et Berlioz, le Psaume XLVII renoue la tradition du grand motet décoratif en une synthèse qui groupe de part et d'autre d'un solo lyrique, sensuel et oriental d'inspiration, des choeurs, violents et enthousiastes, un choral cyclopéen. Une des sources d'Honegger, une des sources de Messiaen se trouve - l'a-t-on suffisamment remarqué ? - en cette musique qui mêle la sensualité au drame».**

Georges ENESCO : **«De tout coeur, je me joins à Honegger pour dire et redire mon admiration pour Florent Schmitt, un des très grands dont les oeuvres, profondément senties et mûrement réalisées, résisteront au milieu de tant de productions hâtives et superficielles».**

Claude DELVINCOURT : **«on jouera Le Psaume alors que bien des oeuvres que je vois figurer de «L'Oeuvre du XXe siècle» seront depuis longtemps tombées dans un bienfaisant oubli».**

Antoine GOLEA : **«Il est évident que l'apparition en 1906 du Psaume XLVII a été l'évènement le plus important de la musique française depuis Pelléas, malgré Ariane et Barbe Bleue (1907) et Daphnis et Chloé (1912). (7)**

Olivier MESSIAEN : **«Discuter sa grandeur est une chose proprement impensable».**

Et la boutade de Florent Schmitt lui-même...

Nous arrivons ensemble au coktail de presse donné pour l'enregistrement du Psaume. Florent Schmitt, de son ton le plus sérieux, demande à un confrère : «Pourquoi venez-vous ici ? - Pour votre **Psaume**, parbleu ! - Bah ! répond le compositeur, c'est toujours le même...»

CONCLUSION et SON «DOUBLE»

D'Emmanuel BONDEVILLE, successeur de Florent Schmitt à l'Institut : **«L'exemple de Florent Schmitt est précieux et nous montre les vertus des retours aux sources. Il illustre cette vérité que la fréquentation des maitres n'est dangereuse que pour les faibles, mais fortifie ceux dont le message doit être proclamé...»**

Et puisque **Le Psaume** est dédié à un architecte, Paul Bigot, compagnon de Florent Schmitt à la Villa Médicis, c'est par la réflexion d'un architecte que nous terminerons.

Constatant, lors d'une conférence publique au Palais du Sénat, «l'état de déliquescence où est tombé tout un pan de l'art actuel», Christian LANGLOIS, membre de l'Institut terminait par une phrase résolument humaniste et dont l'optimisme peut se vérifier si l'on songe à une oeuvre telle que celle qui nous a occupé ici :

«L'art, enfin revenu à sa mission spécifique, retrouvera le chemin des coeurs et contribuera au renouveau de notre civilisation... A cette civilisation, surtout malade de l'esprit, seuls en effet l'Art et la Beauté peuvent rendre le goût de la vie, de la joie et même du simple plaisir, en l'aidant à chasser ses doutes, sa mauvaise conscience, ses phantasmes et la tentation de la nuit». (8)

NOTES

(1) Cf. notre **«Florent Schmitt, sa vie et son oeuvre»** (Ed. Le Bon Plaisir, Plon, 1953) et **«L'Oeuvre de Florent Schmitt»**, texte par lequel nous avons complété l'ouvrage précédent, dans le **Catalogue de l'oeuvre de Florent Schmitt** (Durand éd. 1959), ouvrage hors commerce que l'on peut se procurer en le demandant à l'éditeur (4. pl. de la Madeleine 75008 Paris). On retrouvera également certains points de l'actuel article, annoncés ou déjà développés dans les études que nous avons données à **L'Education Musicale**, sur Florent Schmitt, trop nombreuses pour être répertoriées ici.

(2) C'est une des oeuvres de Florent Schmitt que nous ne saurions trop signaler à l'attention des jeunes pianistes. Mais il en est d'autres, pour les plus grands, qui figureraient fort utilement dans leur «répertoire» (Ed. Durand).

(3) Ce grand ballet, «tragédie dansée en deux actes», **Oriane et le Prince d'Amour**, qui n'a pas été repris depuis la mort de Florent Schmitt, est au programme de la saison de l'Opéra de Nice. En fait, il sera sans doute donné aux Arènes de Cimiez durant la saison d'été, et repris à l'automne prochain.. On peut être assuré que nous ne manquerons pas d'informer les lecteurs de **L'Education Musicale** d'un semblable évènement...

(4) Florent Schmitt aime Beethoven et Schubert. Il ne les renie nullement comme font certains, en notre temps ! Mais ce qu'il déplore c'est l'abus qui est fait de **«L'Ut mineur»** ou de **«l'Inachevée»**. Et lorsqu'il dit qu'il «aime mieux» une oeuvre de Loucheur ou de Bondeville que de Mozart ou de Beethoven, cela veut seulement dire qu'il aimerait mieux entendre des oeuvres nouvelles que les mêmes chefs-d'oeuvre sans cesse répétés.

(5) La version piano à 4 mains du **Petit Elfe** a été enregistrée - et de quelle façon ! - par Robert et Gaby Casadesus. En voici la référence : Columbia - Master Works. ML 5259.

(6) ... et sans magnétophone, dont l'usage en de telles rencontres n'était pas encore à la mode. Je frémis à la pensée de ce qu'auraient été ces entretiens si Florent Schmitt m'avait vu arriver avec un magnétophone...

(7) Le Psaume étant de 1906, précède **Ariane** de Dukas (1907), et plus encore **L'Oiseau de feu** (1910) et **Pétrouchka** (1911). Or, qu'on le veuille ou non, **Le Psaume et La Tragédie de Salomé** contiennent vingt détails d'écriture harmonique qui préfigurent ici Schoenberg, là, Strawinsky. Mais le farouche indépendant qu'est et veut demeurer Florent Schmitt n'a pas fait «école». Il a d'ailleurs horreur d'être appelé «Maitre»...

(8) A la suite de notre article, **«De la musique avant toutes choses, mais laquelle ?...»** (E.M. numéro 251, déjà cité), nous avons reçu, parmi un abondant courrier, une seule lettre, violemment injurieuse, qui pour cette raison ne méritait que le plus méprisant silence. Mais, si l'on prétend que toute lettre mérite réponse, que la signataire de la susdite lettre veuille bien relire la présente étude : elle y trouvera la réponse à toutes ses questions ... et à quelques autres !

POIVRE et SEL

par
F. LAFFANOUR et J. BINSZTOK

STEELY DAN - «GREATEST HITS» - A.B.C. 68.076.77 DISTR. CARRERE - «COUNTDOWN TO ECSTASY» - A.B.C. 68.091 DISTR. CARRERE

Successivement A.B.C. vient de ressortir deux disques de STEELY DAN resté, à tort, méconnu jusqu'à présent. Le premier un double album retraçant l'ensemble de leur production discographique (six disques) comprenant parmi les meilleurs morceaux du groupe soit 18 chansons, fort diverses par leur style mais néanmoins intéressantes car elles font apparaitre l'évolution du groupe tout au long de ces quatre faces.

L'inspiration de DONALD FAGEN et WALTER BECKER nous vient tout droit de Californie à cela prêt qu'il ne s'agit pas du tout d'un country ramolli, ni même d'un ancien HOT TUNA, mais plutôt d'une musique que l'on pourrait comparer à celle qu'ont fait plus tard des gens comme CROSBY STILLS and NASH dans leur dernier album, plus particulièrement grâce à la très belle voix de DONALD FAGEN. Musique à la fois douce et rythmée, paufinée pour atteindre la sérénité, aux antipodes des déluges sonores constellés de Larsen, elle vient nous cueillir, bouffée de fraicheur, pour notre plus grand plaisir.

Quant à COUNTDOWN TO ECSTASY, c'est le second disque de S. DAN. On en avait découvert 3 titres sur leGreatest Hits. Réédité, cet album est encore plus séduisant parce que plus harmonieux. Dans un ensemble de morceaux excellents on distingue «The boston Rag», mélodie pathétique étirée par un solo fataliste, mais aussi «Your gold teeth», jazz-rock feutré pour rebondir sur «Show Biz Kids», incantation furieuse dont seul MAGMA semblait avoir le secret. Ecoutons et réécoutons ces musiciens très doués et guettons la réédition prochaine des autres albums.

BLUES BROTHERS - «Briefcase Full of Blues» - Atlantic distribution WEA atl 50 556

«T'as l'oseille mec, alors aboulle..., quoi ya par le compte ...!» La tête de mort gravée sur la bague en plaqué or orne déjà la paumette gauche de ce minable qui s'écroule devant la porte de l'Universal amphitheater de L.A. Les BLUES BROTHERS sont là, du genre qu'on aime rencontrer la nuit au coin d'une rue, mollement avachis dans une vieille américaine, les lunettes noires collées aux yeux, prêts à tirer à travers la portière.

Leur musique, c'est celle des années 60, un rock à la fois hargneux et bluesy, teinté de rythm' blues par un quarteron de cuivres du meilleur effet comme au temps d'Otis Redding.

Truculents et facétieux, rigolards impassibles, les BLUES BROTHERS se sont mis à onze pour réaliser ce disque «live». Une galette de plus ? Sûrement pas, du blues et du meilleur, de l'humour, une énergie incomparable, tout ce qui fait de ce disque quelque chose d'indispensable à votre discothèque de vieux rocker au coeur tendre recyclé dans la punkitude.

CINQ HOPS - Jacques Thollot Fly 03 - FREE BIRD

Une fois de plus Thollot étonne avec ce disque qui ressemble bien peu aux précédents ; une nouvelle étape vers la fusion classique/jazz ; Bartok, Stravinsky ; mais aussi «Escalator over the hill» et le disque chaussette de Henri Cow ; ou bien est-ce la voix de Elise Ross ; contre point de Dagmar qui m'y fait penser.

On s'allonge, on ferme les yeux et la voix d'Elise Ross nous entraine ailleurs dans le piano de François Couturier, dans l'éclat doucement cuivré des sax de François Jeanneau, la rondeur pâle des cymbales de Jacques Thollot.

TRANS MUSIQUE - FLY 04 - FREE BIRD

Le nouveau jazz qui se fait en France avec bien des difficultés. C'est l'enregistrement du concert de TM début octobre 78, qui avait pu être organisé grâce au journal Libération.

Des musiciens qui attendent toujours un public ; RIGAUD et LEVAILLANT devant une salle vide à la chapelle des Lombards quand Lavelle la remplit une heure après... mystère... les journaleux préfèrent les Bee Gees.

Le disque donne une bonne idée du concert et permet d'écarter de Malherbe à Lockwood tous ceux qui y ont participé.

MILESTONE JAZZ STARS - MC COY TYNER - RON CARTER - SONNY ROLLINS - AL FOSTER - MUSIDISC MU 213

D'une tournée datant des mois de septembre et octobre 1978, ces trois géants du jazz nous ramènent les meilleurs moments de leur association pour ce double 33 tours enregistré en public. Dans une ambiance coltranienne les volutes brumeuses du sax tenor de SONNY ROLLINS et du clavier ruisselant de TYNER («the cutting edge») nous entrainent dans un jazz assez traditionnel

où chaque instrumentiste a sa part de gloire, passant sur le devant de la scène pour de longs solos. Par son jeu et un son tour à tour nasillard et clair S. ROLLINS donne à ses solos ce ton espiègle et moqueur à la limite de la démence. («Continuum»). CARTER beaucoup plus sage semble ironiser, effleurant sa basse ou tordant les cordes échangeant avec TYNER des regards complices sans se laisser prendre au jeu d'une rivalité de virtuoses.

Un disque qui, ne va sûrement pas révolutionner le jazz contemporain, mais qui plaira à coup sûr, à tous les amoureux d'un jazz pas forcément Free, peut être un peu classique mais brillant.

MATUMBI - «Seven Seals» - E.M.I. distribution Pathé Marconi 062 66789

Si vous avez eu la possibilité d'aller voir le poulain de JAGGER, monsieur PETER TOSH, au stadium vous avez pu découvrir en première partie MATUMBI, un groupe Reggae dans le plus pur style traditionnel, tant par les textes à la gloire de JAH, que par une musique aussi syncopée que régulière.

Servis admirablement à la rythmique par DENNIS BLACKBEARD qui sans cesse lacère ces incantations jamaicaines de ses riffs stridents, MATUMBI manque cependant d'un peu de la force qu'il avait en public.

Tout le feeling reggae est un peu gommé par ces enregistrements aseptisés ; le studio tue cette musique. Ecoutons plutôt les deux enregistrements LIVE de BOB MARLEY and the WAILERS dont on ne se lassera pas de si tôt.

BOB MARLEY AND THE WAILERS - «BABYLON BY BUS» Phonogram 6650 004

REGGAE, REGGAE, c'est comme le disco, plus ça va plus «y'en» a et plus c'est mauvais ! Soupes jamaicaines, recettes pour végétariens, Jah Jah... Heureusement, le valheureux BOB ne se laisse pas assassiner par ses fils, toujours en route pour «Babylon by bus» il s'arrête ça et là pour faire un concert. Cela nous vaut un double LIVE enregistré à Paris, Copenhague, Londres et Amsterdam. On y retrouve à l'image de son premier disque en public avec les WAILERS, un grand MARLEY, avec une voix superbe et un accompagnement des plus fabuleux que l'on puisse faire dans le genre. Tous ses meilleurs morceaux, d'«Exodus» à «Punky reggae party» en passant par «Stir it up» sans oublier l'excellent «Jamming», tout y est même le son, admirablement travaillé. Vite, vite, vite, faut pas laisser passer une chose pareille.

WRECKLESS ERIC «The wonderful world of...» - 94806 Stiff. Distr. CFP BARCLAY

Vous aimez toujours les illustrés idiots de vos 12 ans ? Non... ; Alors ... passez...

Ben, c'est ça Weeckless Eric, c'est Pepito et La Banane,c'est Tartine mais c'est aussi Batler Britton, Bleak Le Roc... c'est aussi bête. ... mais j'aime bien... ; Cela fait 20 ans qu'il fait les mêmes âneries ; rock débile Jerry Lee ; costards moutardes, Bo Diddley.

Il lui manque que la Gomina.

Enfin on ne peut pas tout avoir !

BONNIE TYLER - Diamond - PL 25194 R.C.A.

Elle serait mignonne Bonnie
Aurait une belle voix Bonnie
un peu éraillée Bonnie...
Si elle chantait pas des bêtises Bonnie.

MICKEY JUPP - 940808 STIFF - Distr. BARCLAY - CFP

Je me goinfre de lichis au saké ; Jupp préside, royal ; bridé et rouquin... une tâche de ketchup s'étale sur le revers de sa veste mauve...

Chris Spedding à sa droite pianote sa guitare avec ses baguettes. Il a du riz plein son cuir «chuis le meilleur» qui dit... «partir c'est mourir un peu» Gary Brooker face à lui. De «Whiter Shade of pale» à «old Rock'n'roller» pas possible ; je vais mettre Mickey dans mes tuyaux d'orgue... De Dieu... de... ou alpaguer Nick Lowe «down in New Orléans».

Quant à moi, je digère béat ; j'ai les joues rouges ; y a 10 ans j'allais au bahut et je dérapais avec mes clarks».

JOHNNY HALLYDAY - «HOLLYWOOD» - PHILIPS DISTR. PHONOGRAM 910 1216

HOLLYWOOD à la gomme, hyperréalisme acidulé, plaqué sur l'univers chaotique d'un ZELAZNY. Le rocker français, caméléon de génie, contemple le désastre d'un orage de pierre dans la chaleur blanche. Ayant miraculeusement échappé à l'explosion DISCO qui a ravagé le monde, Johnny criant sa haine n'en est que plus convaincant. «Le bon temps du rock and roll» n'est pas mort, il est là pour nous le rappeler et nous redonner le goût de ces mélodies comme savait les faire STEVIE WONDER avant l'explosion, comme lui, JOHNNY savait les chanter avant tout ça. Caché au fond de son abri/studio, HALLYDAY a précieusement conservé ce son et ces arrangements soigneusement affutés qui faisaient de lui le meilleur Rock'roller français. Dommage seulement qu'il n'ait pas mis la même énergie dans tous ses morceaux, les hordes de rats qui envahissent les platines n'en auraient été terrassées que plus sauvagement.

JAHN TEIGN «This year's loser» - RCA PL 40028

Un rocker punk norvégien ... Oh Yeah...
Zéro point au concours de l'Eurovision...
Bravo...
La pochette la plus tarte de l'année... La musique ???

MACHIAVEL - «Mechanical moonbeams» - W.E.A. 56 590

Une musique fine et claire, des textes qui sortent de l'ordinaire amour déçu et autres sérénades pour nous entrainer dans un univers magique et dramatique peuplé de clowns felliniens et de «petits Princes» diaboliques.

Une voix agréable et des mélodies qui coulent dans une spirale de préciosité, sorte de rock pour dandy en pantoufles, fanatique de studio 48 pistes. Par des arrangements astucieux aux accents de mélotron et de synthétiseur, malgré un son qui rappelle peut-être un peu trop certains de leurs confrères anglosaxons, grâce à une rythmique à la fois rock et feutrée et à la voix de MARIO GUCCIO rapeuse quand il le faut, la Belgique vient de nous pondre un petit disque bien ficelé qui n'est pas si désagréable à écouter. Ceux qui avaient aimé «For girls who grow plump in the night» de CARAVAN apprécieront sûrement en se rappelant de bons souvenirs.

TURNING POINT - «SILENT PROMISE» - MUSIDISC GULP 22010

Deux heures du matin, le Bird Land, dragueurs et paumés bai-

gnent dans le rouge... Le sucre collé tout autour du verre dégouline lentement au fond du gin qui l'absorbe.

J'vais lui demander, glisse mon voisin de table à son ami ; pouvez nous mettre TURNING POINT s'il vous plait ? - oui quand le Coltrane sera fini - merci.

Oui TURNING POINT, tu sais ce groupe, j'adore vraiment ce qu'ils font. Juste bon quand on traine le soir, tu vois le plan... Un super disque un peu jazz rock, ça tape dans le genre WEATHER REPORT, y a DAVE TIDBALL qui joue du sax vraiment super. - Ah bon - remarque, ça fait penser aussi à STANLEY CLARKE moins la basse bien sûr, mais c'est chouette. -

Dommage qu'ils n'aient pas un peu plus de percussions free, tu vois, le batteur c'est un classique. Et puis de temps en temps on aimerait que ça balance un peu plus, mais c'est vraiment super. Ecoute le synthé, j'crois qu'ils iront encore mieux avec leur troisième disque, c'est pas mal déjà. -

... Faudra qu'on réécoute ça un de ces jours...

LEWIS FUREY «The sky is falling» - SARAVAH - Distr. RCA RSL 1075

Made in USA/label français... le nouveau disque du dernier quebecois anglophone. «On» s'est aperçu que Lewis avait du talent et qu'«ON» pourrait en faire des dollars. «ON» a fait des efforts de distribution... 1978 année LEWIS FUREY... Qui signe les splendides musiques des films de Gille Carle «La tête de Normande - Saintonge» et «l'ange et la femme» ... Qui joue aux côtés de Carole Laure dans ce dernier film ?... qui nous offre l'étonnant récital du Palace avant que celui-ci ne se transforme en «bains-douches» ? Qui signe la musique de la pièce de J-M. Ribes, Jacky Parady ?

1979 «the sky is falling» et je tombe à la renverse, tapis de rêves mauves, lits défaits, piano blême des nuits sans fin-Encore Lewis... pour toujours...

INFORMATIONS DIVERSES

o **Choeur et Orchestre de l'Université Paris Sorbonne**
Directeur : Jacques GRIMBERT

80 choristes et 40 instrumentistes. Majorité d'étudiants de l'U.E.R. de Musique et Musicologie de l'Université de Paris IV et ouverts aux étudiants des autres universités, des Ecoles et des conservatoires. Mai, jeudi 17, 20 h. 30 : Haendel, Water-Music; Mozart, Symphonie concertante; Juin, mardi 26, 21 h. : Valses et chants « Vienne Impériale » Strauss, Léhar, Schubert, Brahms; Novembre, jeudi 22, 20 h. 30 : Los Calehakis, Misa criolla. Chœur universitaire de Zagreb-Yougoslavie : Messe Orthodoxe, Eglise St-Louis des Invalides, mercredi 2 mai 20 h. 30. Musique sacrée, Chants populaires, Sorbonne, grand amphithéâtre, jeudi 3 mai 20 h. 30, 47, rue des Ecoles, 75005 Paris. Quiconque désire être informé des activités du Chœur et Orchestre de l'Université Paris-Sorbonne, ou faire partie du choeur ou de l'orchestre, pour tous renseignements :C.O.U.P.S. Centre Universitaire de Clignancourt, rue Francis de Croisset, 75877 Paris-Cedex 18. Tél. : 606 17-49, poste 26 ou 251 69-11.

o **L'ensemble Intercontemporain**

Les 7, 8, 10, 11 mai : Atelier Pierre BOULEZ « Explosante Fixe » : IRCAM, Espace de Projection, 31, rue Saint Merri. -du 14 au 20 mai : Tournée MAURICIO KAGEL Aix en Provence, Villeurbanne, Dijon, Châlons sur Saône, Gennevilliers, Amsterdam. Programme : de Kagel : « 18989 » « Ludvig Van » - Les 29, 30 et 31 mai : Théâtre Musical, de Kagel : Kontra Danse, Recitativarie, Camera Oscura, Atem, Mirum, Con Voce, Séménagement, en coproduction avec le Théâtre National de l'Opéra, le Théâtre de Metz et l'Opéra de Cologne. Ensemble Intercontemporain, direction et mise en scène M. Kagel - Opéra Comique, 5, rue Favart, 75002, Tél. : 742 59-69.

o **Année des Abbayes Normandes**

Du Chant grégorien à Olivier Messian. Musique religieuse des Abbayes anglo-normandes, drames liturgiques, chansons et danses des clercs-vagabonds, répertoire des 17ème et 18ème siècles; soixante dix concerts. Du 28 avril au 15 décembre 1979. Tous renseignements : Bureau de l'Année des Abbayes Normandes, Cité Administrative Saint-Sever, 76037 ROUEN Cedex. Tél.: (35) 62.81.88, poste 377

o **Concert à la Sainte Chapelle**

9ème Centenaire de la naissance d'ABELARD (1079-1142) Samedi 19 Mai à 21 h. Oeuvres d'ABELARD et des MUSICIENS de SON TEMPS. Ensemble Vocal Guillaume DUFAY, direction : A. Bedois., 4, Bld du Palais, 75001 PARIS.

o **SOCIETE DES CONCERTS DE ROMANS**

Vendredi 18 Mai 21 h. Concert VILLA-LOBOS
Mercredi 6 Juin 21 h. Concert spirituel « Les Sept Dernières Paroles du CHRIST » de HAYDN.
Orchestre de la Société des Concerts la Chorale de LYON : Direction Alexandre Siranossian.

o **Association d'Education Populaire Angevine**

Mercredi 25 avril 1979 à Angers (49) à la Cathédrale 21 h. Joseph HAYDN « La Création » (intégrale) avec A. SIMON, soprano. B. PLANTEY, ténor, U. REINEMANN, baryton, la Chorale PLANTAGENET et l'Orchestre Symphonique de la Garde Républicaine sous la direction de Roger BOUTRY.
Jeudi 26 avril 1979 à CHOLET (49), Eglise Notre-Dame 21 heures. même programme.

bibliographie

L'OPERA,
par François-René TRANCHEFORT
en deux Volumes,
Tome I : l'opéra de l'Orféo à Tristan (318 pages),
Tome II : de Tristan à nos jours (400 pages)
Collection Inédit Musique, Editions du Seuil,
28 rue Jacob, 75006 Paris

Voilà, certes, une très heureuse initiative, cet ouvrage introduit à la connaissance du théâtre lyrique par un éventail très important de présentations d'ouvrages lyriques (388) depuis la Pastorale en un Prologue et six Tableaux de Jacopo Péri. Avant de passer au sujet essentiel : les oeuvres elles-mêmes, l'auteur, fort judicieusement, offre au lecteur tout un catalogue largement commenté et expliqué de tous les termes : les voix, étendue, tessiture, couleur, puissance, les voix féminines, masculines. Des exemples citent, pour chaque catégorie de voix : soprano léger, soprano lyrique, ténor, baryton, des titres d'ouvrages de répertoires allemand, italien, russe, français.

En un mot, rien n'est omis, le fervent du théâtre lyrique peut facilement se documenter, cultiver, en fait pénétrer les oeuvres, dépasser le stade du simple divertissement, vivre mieux, voire intensément, ce qui se voit et s'entend.

En définitive, connaitre le contenu dramatique de tel ou tel ouvrage, son esthétique, ses qualités musicales.

La présentation de chaque oeuvre comprend son titre, les noms du librettiste et celui du compositeur, la création, les personnages, quelques mots sur le compositeur, l'oeuvre elle-même - une discographie, et bien souvent des exemples musicaux. Ouvrage devant être entre toutes les mains. Utile pour les besoins de votre pédagogie.

André MUSSON

GUY MANEVEAU
Musique et éducation
éd. Edisud, Aix-en-Provence 1977

L'auteur donne comme sous-titre «Essai d'analyse phénoménologique de la musique et des fondements de sa pédagogie». La première partie «Eléments du langage musical» recherche une définition de la musique fondée sur notre façon de la vivre. Les relations entre le verbe, la durée, l'espace, sont analysées pour parvenir à une étude des éléments du langage musical : rythme, mélodie, harmonie, et de la nature du discours musical. L'Auteur cherche dans les horizons sonores les plus variés les éléments d'une analyse généralisée ; ce chapitre est précieux pour aider le lecteur à élargir son champ auditif.

La seconde partie : «Pédagogie», est une réflexion sociologique et psychologique sur la relation entre les publics et les musiques, conduisant à un projet pédagogique, où il est fait confiance aux possibilités de chacun pour créer et exécuter de la musique. Les enseignants d'Education musicale y trouveront des propos, parfois percutants, sur des sujets qui les préoccupent quotidiennement : statut de la musique dans le système scolaire, influence de l'histoire sur l'enseignement musical, compétition, jugement, création, imagination, le choeur instrument pour tous... Une importante bibliographie, suivie des références des oeuvres musicales citées, permet de se documenter dans les multiples domaines auxquels l'Auteur s'est référé : musicologie, acoustique, philosophie, esthétique, linguistique, psychologie, pédagogie, ethnologie, sociologie.

C'est un livre qui donne à penser, qui heurteracertains, ce qui est salubre, qui ne laissera personne indifférent. Nous souhaitons que tous ceux qui ont quelque responsabilité dans la formation musicale le lisent, le méditent, et en tirent profit.

J. LENOBLE

E. LEIPP
La machine à écouter
Ed. Masson Paris 1977

Du même auteur, et chez le même éditeur, nous disposions déjà d'un indispensable ouvrage «Acoustique et musique», faisant le point sur les connaissances actuelles en acoustique musicale. Dans le présent «essai de psychoacoustique», L'Auteur a voulu non pas dresser le bilan des recherches en psycho-physiologie auditive, mais proposer une interprétation personnelle du fonctionnement de l'oreille. Son idée centrale est de chercher à comprendre les mécanismes intimes de notre audition en faisant appel à la cybernétique : il crée «un modèle, une machine, fonctionnant comme le mécanisme qu'il se propose d'étudier». La «machine à écouter» est donc un ensemble comparable à un ordinateur, qui saisit des données, les stocke dans des

›ires, les traite, pour élaborer des raisonnements, lre des décisions. La première partie de l'ouvrage de la structure et de la perception des images, et t un parallèle entre l'oreille pshysiologique et son le cybernétique ; le chapitre conclusif : «comporte- acoustique de l'homme», pose quelques interrogations sophiques : hérédité, sensibilité, apprentissage, génie. :conde partie s'intitule «quelques problèmes spécifi- : émergence des signaux, problèmes pratiques de ıte de la musique (riche en implications pédagogiques), parole, l'écoute du bruit.

lecture de ce livre n'a rien de rebutant, car l'Auteur rce à un langage accessible ; point de théories incer- ;, les hypothèses sont toujours présentées comme des thèses et les faits comme des faits ; cette rigueur con- de trop d'écrits prétentieux, obscurs ou conjecturaux. très abondante bibliographie satisfera la curiosité des :iens, heureusement nombreux, qui ne dédaignent pas liquer à la pratique de leur art une réflexion ration-

J. LENOBLE

TROIS DISTRACTIONS pour le piano,
par C. EVIEUX LAMBERT
Collection Alphonse ; Editions LEMOINE,
17 rue Pigalle, 75009 Paris

: titre dit bien ce qu'il veut dire. De difficultés très :nnes, ces trois morceaux ont ceci d'intéressant, cha- l'eux offrent une particularité : **Berceuse de Kalamala** en sol mineur est axée sur les touches noires; **La Liaudane**, valse en sol Majeur me parait très utile pour l'accentuation du 1: temps de main gauche ; **Andalouse**, andante en la mineur, s'attache au développement de l'indépendance des mains. De surcroit, ces trois pièces sont empreintes d'une certaine musicalité bienfaisante.

A LA DECOUVERTE DE LA GUITARE,
Par Gérard DIDIER,
Cours pratique, accompagnement et solo -
Editions : Presses de l'Ile de France,
12, rue de la Chaise, 75007 Paris

Cet ouvrage important s'adresse surtout aux amateurs : débutants ainsi que tous ceux soucieux d'améliorer leur technique et ainsi mieux connaitre les ressources de l'instrument.

Soigneusement conçu et réalisé, marqué par un évident sens pédagogique et musical, ce qui rend aisée la pratique de l'instrument, cet ouvrage doit attirer l'attention.

TROIS COURTS CHOEURS
Poèmes de Maurice CAREME,
Musique de Jacques CHAILLEY
Editions A Coeur Joie, 21, rue Ste Geneviève 69006 LYON

Pour vous, constamment à la recherche de chants et de choeurs de valeur musicale certaine, ces trois choeurs à voix égales doivent agrémenter votre bibliothèque musicale. Les noms des auteurs sont une référence suffisante pour vous décider.

INFORMATIONS DIVERSES

Rencontres

La FNAC vient d'organiser dans le cadre des « RENCONTRES », un débat accès sur la Pédagogie Musicale : « A quel âge comment) découvrir la Musique ? ».

Un public nombreux, composé de parents, d'éducateurs et d'enfants était présent et de multiples questions furent posées.

Ont participé à cette Rencontre :

Bernard NOMINE qui vient de publier chez GALLIMARD un livre intitulé « Sifflets, Percussions et Instruments de Musique »,

Hélène GUEGUEN, professeur de Méthodes Actives,

Catherine BOTERO qui anime le Jardin Musical de l'Association «7ème Jeunesse», association qui s'occupe de l'éveil musical des petits enfants âgés de 3 à 6 ans,

Yvon LE PREV, professeur au Conservatoire National de Région du Mans, auteur d'ouvrages pédagogiques sur les rythmes et spécialiste bien connu des Méthodes Actives.

Une présentation avec démonstration de l'Instrumentarium ORFF de SONOR a eu lieu durant cette rencontre.

litions Musicales A. LEDUC, 175, rue St-Honoré PARIS).

INFORMATIONS DIVERSES

o **E.M.I – LA VOIX DE SON MAITRE**

Le Diapason d'Or de l'année 1978. PATHE-MARCONI EMI est fier et heureux d'annoncer que son enregistrement du CONCERTO POUR VIOLON de BRAHMS avec, en soliste, ITHZAK PERLMAN accompagné par l'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE CHICAGO, sous la direction de CARLO-MARIA GIULINI, vient de recevoir le **Diapason d'Or de l'année 1978** à la suite d'un concours organisé par la revue Diapason.

o **Centre de Documentation Benjamin Franklin, 1, place de l'Odéon - 75006 Paris. Tél. : 325 14-97.**

Le Centre de Documentation Benjamin Franklin relève des services culturels de l'Ambassade des Etats-Unis. Il permet au public de se documenter sur les aspects les plus divers de la civilisation américaine à l'exclusion des questions scientifiques et techniques.

o **Centre Provencal Musique Animation**

Association présidée par M. BARBIZET, née de la collaboration du C.N.R. de Marseille et des Grandes Associations socio-éducatives de la région du Sud-Est, se propose de regrouper tous ceux concernés par la musique dans la région (musiciens, animateurs enseignants, éducateurs, médecins).

Quelques réalisations. Mise en place de 9 écoles de musique, annexes du Conservatoire de Marseille. – des Stages (musiques actuelles, musique ancienne, musicothérapie) – des Ateliers d'animation et jardins musicaux ouverts en horaires extra-scolaires aux enfants à partir de 3 ans, aux adolescents et aux adultes, des colonies de vacances musicales, etc... une équipe de 23 professeurs et 10 animateurs. Renseignements C.P.M.A., 33, Cours Julien - 13006 Marseille.

o **A propos des STAGES 1979**

Le C.E.N.A.M., 55, rue de Varenne 75007 PARIS publie un Fascicule consacré à l'ensemble desSTAGES de MUSIQUE et de DANSE.

o **COMPLEMENT D'INFORMATION**

Notre compte-rendu concernant « Chansons Populaires du Nivernais et du Morvan, paru dans notre n° 256 de mars 1979, page 205 doit être complété comme suit :
Editeur : Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, Musée Dauphinois, 30, rue Maurice Gignoux, 38031 GRENOBLE CEDEX
Prix de vente de l'édition ordinaire : F. 120,-, de l'édition de luxe : F. 240,–,.
Le nom d'un des auteurs doit être modifié comme suit : DALARUE, et non DELARUE.

o **Concerts**

28 Mai Henry Parramon, trompette J.M. Louchard, orgue Haendel, Finger, Alcoock, Delalande, Honegger, Bach, Buxtehude . . . **Saint Amand Montrond** église 21 h.

29 Mai même programme **Moulins** cathédrale 21 h.

Concerts organisés par l'Association des Amis de l'Orgue 10 rue Diderot à Moulins

Quatrième concert de la série 1978-79 de la Société Musicale Russe au profit du Conservatoire Serge Rachmaninoff. aura lieu le 25 avril 1979, mercredi à 20 h. 30, Salle du Conservatoire Serge Rachmaninoff, 26, avenue de New-York 75016 PARIS.

o **Association « ORGUES EN CEVENNES »**

Le 11ème STAGE D'ORGUE organisé par l'Association « Orgues en Cévennes » aura lieu du 16 au 28 juillet 1979 à Saint-Jean-du-Gard:

jeudi 19 juillet à 21 heures au temple de St-Jean-du-Gard
mercredi 25 juillet à 21 heures au temple d'Anduze.

Pour tous renseignements complémentaires s'adresser : ORGUES EN CEVENNES, 18, rue Fonvielle 31000 Toulouse.

o **Stage de Pédagogie Musicale**

Les Editions ALPHONSE LEDUC organisent un stage de Pédagogie Musicale : INITIATION AUX METHODES ACTIVES PAR LA METHODE ORFF », Niveau 1er degré au S.I.E.M. - 6, rue Albert-de-Lapparent - 75015 PARIS, les 5 et 6 mai 1979. Ce stage sera animé par M. le Professeur WERDIN, Président de l'Association Internationale pour la Pédagogie Musicale et M. Yvon LE PREV, Professeur de Méthodes actives au Conservatoire National du MANS. Montant de l'inscription : 40 Frs. — Les inscriptions à ce stage sont à envoyer aux Editions ALPHONSE LEDUC, 175, rue Saint-Honoré' 75040 PARIS CEDEX 01.

o **Les cahiers de critique**

Pour la promotion de la critique musicale, pour faire connaître les jeunes artistes de talent, les Cahiers de Critique ont été créés. Appréciez des documents inédits, lettres originales de Hector Berlioz, Cosima Liszt. Pour encourager les interprètes et compositeurs qui commencent souvent une carrière difficile, lisez les Cahiers de Critique. **Tarif préférentiel offert aux lecteurs de l'Education Musicale :** 4 numéros F. 37,- au lieu de F. 42,- (abonnement ordinaire) CCP PARIS 19 517 67 à l'ordre de François H. Gerbaud.

o **Une célébration**

Pour célébrer le 80ème anniversaire de M. Raymond LOUCHEUR, fondateur du Centre de Préparation au C.A.E.M. du Lycée La Fontaine, les anciens élèves de ce Centre ont décidé d'organiser une rencontre.

Un cadeau sera remis à cette occasion à M. R. Loucheur en témoignage de leur gratitude.

Cette rencontre au lieu : le Samedi 12 mai 1979 à 16 heures au Foyer des Lycéennes, 10, rue du Docteur Blanche, 75016 Paris (métro Jasmin).

La participation a été fixée à F. 50,-. Adressez votre contribution à Alain LIEUZE, 7, avenue Marinville, 94200 St-Maur, par versement à son CCP 8277-02 PARIS. Inscrire au verso : Réunion amicale Raymond LOUCHEUR.

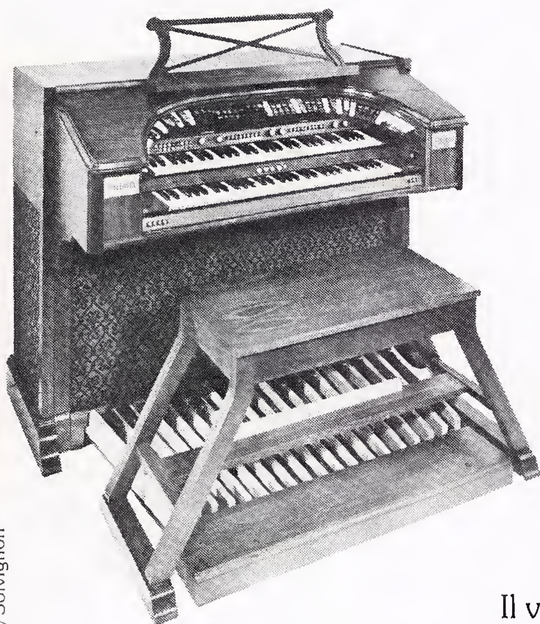
Préciser si vous comptez assister à la rencontre (les collègues indisponibles peuvent eux aussi envoyer une contribution).

CETTE ANNONCE TIENT LIEU DE CONVOCATION. (Dites-le autour de vous). A.P.E.M.U.

Virtuose ou amateur nous saurons vous satisfaire.

PIANO CENTER,
leader français des instruments à clavier,
présente, sur 2.800 m2,
la plus belle exposition de la région parisienne,
de pianos, orgues et synthétiseurs ;
assisté des meilleurs conseillers-techniciens,
vous trouverez l'instrument
répondant à votre personnalité
et à vos connaissances musicales.





Offre gratuite
Sur simple demande, nous vous ferons parvenir notre luxueux catalogue présentant 83 instruments en photos couleur.
Cette brochure regroupe 22 des meilleures marques mondiales de pianos et orgues électroniques.
Il vous suffit d'écrire à l'une des adresses ci-dessous.

Piano center

PIANOS : 71, rue de l'Aigle - 92250 LA GARENNE - Tél. 242.26.30 et 782.75.67
PIANOS et ORGUES : 122-124, rue de Paris - 93100 MONTREUIL - Tél. 857.63.38

Lafourcade Conseil/Solvignon